UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Cinema, melodrama e história em Steven Spielberg:
da representação dos traumas aos mitos fundadores

FABIO LUCIANO FRANCENER PINHEIRO

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Cinema, melodrama e história em Steven Spielberg:
da representação dos traumas aos mitos fundadores

FABIO LUCIANO FRANCENER PINHEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências, sob orientação do Professor Doutor Eduardo Victorio Morettin.

São Paulo

2018

Folha de Aprovação

Fabio Luciano Francener Pinheiro

*Cinema, melodrama e história em Steven Spielberg:
da representação dos traumas aos mitos fundadores*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências, sob orientação do Professor Doutor Eduardo Victorio Morettin.

Banca examinadora:

Prof. Doutor(a): _____

Instituição: _____

Assinatura _____

Prof. Doutor(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Doutor(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Doutor(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Doutor(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

São Paulo, _____ de _____ de 2018.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pinheiro, Fabio Luciano Francener

Cinema, melodrama e história em Steven Spielberg: da representação dos traumas aos mitos fundadores / Fabio Luciano Francener Pinheiro. -- São Paulo: F. L. F. Pinheiro, 2018.

401 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Eduardo Victorio Morettin

Bibliografia

1. cinema 2. história 3. Spielberg 4. melodrama 5. história do cinema I. Morettin, Eduardo Victorio II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Resumo

O objetivo desta tese é estudar os códigos do melodrama a partir das análises de quatro filmes históricos do cineasta Steven Spielberg: *Amistad* (1997), *Lincoln* (2012), *A Lista de Schindler* (1993) e *O Resgate do Soldado Ryan* (1998). Os títulos selecionados são reconstruções cinematográficas de acontecimentos históricos que abordam momentos emblemáticos da história americana: a escravidão e a figura de Lincoln, a participação na Segunda Guerra Mundial e o extermínio dos judeus pelos nazistas.

Nossa preocupação foi a de apontar como o melodrama funde-se e se impõe sobre outros gêneros, como o drama histórico, o *biopic*, o *Holocaust Film* e o *war film*. As polarizações entre virtude e vilania, as surpresas e obstáculos no enredo, o jogo com as emoções dos personagens e do público e as resoluções sentimentais, próprias do melodrama, em suas distintas concepções teóricas, manifestam-se cinematograficamente e de forma autoral na construção dos planos, enquadramentos, movimentos de câmera e sobretudo na referência ao olhar e às imagens. Paralelamente à análise, trazemos contribuições de historiadores e críticos que se posicionam sobre os filmes, o que resulta em um confronto instigante entre história e liberdades ficcionais próprias ao cinema de consumo massivo.

Palavras-chave: cinema e história, Steven Spielberg, melodrama, autoria, história do cinema.

Abstract

The aim of this thesis is to study the codes of the melodrama from the analyzes of four historical films of filmmaker Steven Spielberg: *Amistad* (1997), *Lincoln* (2012), *Schindler's List* (1993) and *Saving Private Ryan* (1998). The titles selected are cinematic reconstructions of historical events that touch on emblematic moments in American history: slavery and the figure of Lincoln, participation in World War II, and extermination of Jews by the Nazis.

Our concern was to point out how the melodrama merges and imposes itself on other genres, such as historical drama, *biopic*, *Holocaust Film* and *war film*. The polarizations between virtue and villainy, the surprises and obstacles in the plot, the play with the emotions of the characters and the public and the sentimental resolutions, proper to the melodrama, in their different theoretical conceptions, are manifested cinematographically and in an authorial way in the construction of the plans, frames, camera movements and above all in reference to the look and the images. Parallel to the analysis, we bring contributions from historians and critics who stand on the films, which results in an instigating confrontation between history and fictional freedoms proper to the mass consumer cinema

Key words: cinema and history, Steven Spielberg, melodrama, authorship, film history.

Dedicatória

Eu disse que você não podia partir antes de ver seu filho concluir esta etapa. Eu fui egoísta, porque queria que você ficasse viva mais um mês, mais uma semana, mais um dia, mais algumas horas.

E você sofria em silêncio, definhando a cada dia, distanciando-se na mente, no corpo, na alma, suportando dores terríveis, exames, consultas, medicamentos, efeitos colaterais, uma rotina terrível que consegue apenas manter a morte longe, como um exército que sabe que será derrotado pelo inimigo e apenas consegue adiar a derrota. E você dizia que esperaria mais um pouco, para ver que eu pude chegar a um ponto que você, em sua vida cheia de dificuldades, privações e provações, jamais sonharia estar.

Faltou só um pouco para você estar aqui ao meu lado agora. Muito pouco.

Você me fez quem eu sou. Lutou para que eu vivesse, ainda recém-nascido. Resistiu às dificuldades, aceitou com coragem os obstáculos enormes que a vida lhe apresentou. Suportou perdas terríveis e dolorosas, seguiu em frente. Me levou pela primeira vez ao cinema, à biblioteca, suportou minhas manias, teimosias, mesmo quando eu desisti, você me empurrou de volta à vida. Por você eu segui em frente.

Obrigado por seu amor tão grandioso, tão indefinível com palavras.

Sem você eu nem sonharia em estar aqui.

Que agora você esteja bem, em paz, sem dor, sem sofrimento, cercada de luz e amor.

Amo você para sempre

De seu filho com o coração cheio de saudades.

É para você e por você, minha mãezinha Rosália Francener Pinheiro, que eu dedico esta tese.

Agradecimentos

Ao meu querido pai, Valdeck Trindade Pinheiro, que poucas oportunidades teve de estudar, mas que me forneceu, com imenso sacrifício e dedicação, todas as condições para que eu pudesse seguir um rumo na vida. Já se vão 30 anos sem você.

À minha amada, Rafaela Sonda, pela paciência, incentivo, compreensão e apoio ao longo destes anos de renúncias e esforços, de idas e vindas a São Paulo.

Meu agradecimento especial ao professor e orientador Eduardo Morettin, que ao longo destes quatro anos foi um mestre sábio, generoso e paciente. Sou eternamente grato pelos seus ensinamentos, pelo diálogo, pelas correções de rumo quando eu me entusiasmava e queria fugir do caminho. A ele devem-se os acertos deste estudo. Que sorte e privilégio contar com seu apoio nesta caminhada.

Ao professor Ismail Xavier, pela leitura, orientações e participação na qualificação. À professora Mary Junqueira, pela presença na qualificação e pela disciplina Cinema e História dos Estados Unidos, que, ministrada com o professor Morettin, forneceu grandes subsídios para a pesquisa.

À Unespar/FAP Curitiba II e ao Colegiado de Cinema, que permitiram o afastamento para que eu pudesse me dedicar à tese.

Aos servidores da USP, em especial da ECA e da Biblioteca, pela atenção e boa vontade.

Aos servidores da Biblioteca do Congresso em Washington pelo apoio na identificação de imagens.

Aos estudantes, pelas perguntas e dúvidas, que sempre nos ensinam e nos impelem a nunca deixar de procurar respostas.

À Gorducha, pela vigilância felina silenciosa e atenta ao meu lado nas noites de dúvida e insônia.

“Todas as dores podem ser curadas se você as colocar em uma história ou contar uma história em torno delas”.

Karen Blixen (entrevista a Bent Mohn para o *The New York Times Book Review* em 3/11/1957)

“Memória é ficção. Seleccionamos o mais brilhante e o mais escuro, ignorando o que nos envergonha, e assim bordamos a larga tapeçaria da nossa vida”.

Isabel Allende (*Retrato em Sépia*, 2000)

SUMÁRIO

Introdução.....	12
 Capítulo 1. “Nos deem liberdade!” – o olhar do cativo e a narrativa do testemunho do trauma (<i>Amistad</i>, 1997).....	34
1. De um livro encontrado ao acaso ao filme.....	36
1.2. Análise de <i>Amistad</i>	36
1.2.1. Apresentação de Cinque e revolta no navio.....	39
1.2.2. Os africanos são aprisionados em New Haven e levados ao tribunal – ações dos defensores	44
1.2.3 Reações aos abolicionistas – interesses do Presidente e da Rainha e a comunicação com os africanos.....	51
1.2.4. A narrativa de Cinque: captura, travessia e comércio.....	54
1.2.5 Reações à narrativa de Cinque – libertação dos africanos e manobras do governo.....	61
1.2.6 O julgamento do caso na Suprema Corte e encerramento.....	65
1.3. A recepção do filme: desculpas, redenção branca e alterações.....	72
1.3.1 <i>Amistad</i> como <i>Hollywood Redemption History</i>	75
1.3.2. O filme nos Estados Unidos, história americana e as liberdades ficcionais.....	80
1.3.3. <i>Amistad</i> na obra de Spielberg.....	85
1.3.4. Caderno de imagens <i>Amistad</i>	88
 Capítulo 2. “Escravidão, senhor, acabou!” – escravos em imagens e a narrativa da emancipação (<i>Lincoln</i>, 2012).....	97
2.1. Spielberg, Lincoln, o livro e o roteiro final.....	102
2.2. A busca por autenticidade histórica em <i>Lincoln</i>	107
2.3. Análise de <i>Lincoln</i>	110
2.3.1. Prólogo na versão internacional – <i>contrabands</i> , funeral, Feira de Chicago.....	110
2.3.2. Apresentação de Lincoln - A Batalha de Jenkins Ferry – Mary Lincoln – escravidão em <i>glass plates</i>	118
2.3.3. Lincoln e a política – negociações para a aprovação da emenda, debates na House, delegação confederada e mais <i>glass plates</i>	135

2.3.4. Decisão sobre os confederados, moderação de Stevens e conflitos em família.....	147
2.3.5. Lincoln assume as negociações para a emenda – votação e encerramento.....	155
2.4. A Recepção de Lincoln nos Estados Unidos – eleições e era Obama.....	165
2.4.1 Ausência e passividade de personagens negros.....	168
2.4.2. A construção do personagem Lincoln	170
2.4.3. O filme e a história.....	173
2.4.4. Caderno de Imagens <i>Lincoln</i>	179

Capítulo 3. “Eu poderia ter feito mais” - o horror do Holocausto e a narrativa de redenção (*A Lista de Schindler*, 1993).....

3.1. O testemunho, o livro, as dificuldades do projeto e as filmagens.....	194
3.2. Análise de <i>A Lista de Schindler</i>	198
3.2.1. Prólogo no presente e transição ao passado em 1939.....	198
3.2.2. Apresentação de Schindler: vida social, bajulação dos nazistas, apoio dos judeus, êxito no empreendimento e a primeira salvação.....	200
3.2.3. Amon Goeth: assassinato de Diana, massacre no gueto, transformação de Oskar e as mortes aleatórias no campo.....	216
3.2.4. Oskar salva os primeiros prisioneiros – Amon espanca Hellen, a inspeção em Plaszow e a queima dos corpos.....	229
3.2.5. Oskar compra os judeus de Amon - a lista é criada, gaseamento/banho, salvação das mulheres e crianças.....	239
3.2.6. Oskar retoma seu casamento, o fim da guerra a despedida.....	247
3.2.7. Encerramento: os judeus ontem e hoje – homenagem no túmulo de Oskar.....	256
3.3.O contexto (1994): Holocausto na cultura <i>mainstream</i>	260
3.3.1. O filme como memória do Holocausto.....	263
3.3.2. O desafio (ou a ousadia) de representar o irrepresentável?.....	264
3.3.3. <i>Holocaust Film</i> como gênero.....	266
3.3.4. Repercussão na Alemanha e em Israel.....	268
3.3.5. Caderno de Imagens <i>A Lista de Schindler</i>	273

Capítulo 4. “Faça por merecer!” – melodrama e sacrifício na versão americana do Dia D	
(<i>O Resgate do Soldado Ryan</i>, 1998).	291
4.1. Autenticidade no <i>war film</i> .	293
4.2. Análise de <i>O Resgate do Soldado Ryan</i> .	295
4.2.1. Prólogo no cemitério americano na Normandia, no presente.	295
4.2.2. O Dia D: desembarque americano na França em 1944.	301
4.2.3. O Exército descobre que três Ryans morreram – a missão de salvar o último Ryan vivo é atribuída a Miller.	318
4.2.4. Miller e os soldados partem em busca de Ryan – as mortes de Caparzo e Wade	327
4.2.5. Ryan é encontrado – a batalha de Ramelle.	339
4.2.6. “Faça por merecer” e retorno ao presente.	351
4.3. Reações ao filme: <i>The Good War</i> , neoliberalismo dos anos 1990, salvação, <i>war film</i> e melodrama.	356
4.3.1. <i>War film</i> – referências.	361
4.3.2. Caderno de Imagens <i>O Resgate do Soldado Ryan</i> .	363
Considerações Finais.	381
Referências Bibliográficas.	391
Ficha Técnica dos filmes analisados.	400

INTRODUÇÃO

Cinema e história mantêm entre si uma relação que, ao longo do tempo, foi harmoniosa, tensa, complexa, crítica, mas sobretudo rica e instigante. Na última década do século XIX, mal os primeiros kinetoscópios de Thomas Edison e William Dickson e os cinematógrafos dos Lumière ganharam as ruas para revelar o mundo em movimento a um público altamente disposto às atrações direcionadas ao olhar, surgiram as primeiras batalhas, coroações e funerais de reis, recriadas em estúdio.

Em filmes curtos, acontecimentos distantes de centros como Nova York ou Paris eram simulados em banheiras, com miniaturas e com atores fantasiados. A ideia por trás da nova tecnologia, que prometia reproduzir o mundo com fidelidade, era diminuir a distância entre os acontecimentos, aos quais a maior parte da população não teria acesso, e a sua apresentação (ou re-apresentação).

O cinema apresentava infinitas possibilidades, que ao longo do século encontra formas em diferentes contextos ideológicos e sociais. Com Griffith e *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) o cinema pretendia substituir as aulas de história (Morettin, 2011, 2013, 2015). O público, defendia o cineasta, deixaria os livros de lado em troca da visualização direta do passado (Geada, 1998). Foi na União Soviética pós-revolucionária que o cinema ganhou forma como poderosa arma de propaganda (Ferro, 1992).

No período de consolidação do *studio system*, orçamentos milionários eram direcionados para a construção de cenários, veículos, figurinos e objetos de cena de épicos que traziam ao público imagens que até então eram vistas em gravuras ou fotos (Schatz 1991). O passado era uma fonte garantida de interesse permanente.

Não é nossa intenção promover um retrospecto desta relação entre cinema e história, que já conta com farta bibliografia. Buscamos apenas delimitar nosso empreendimento, reforçando que “(...) o cinema deu forma à história do século XX, usando suas próprias armas: constituiu eventos (não há nenhum grande marco neste século que também não tenha sido cinematográfico) (...)” (Baecque, 2012)¹.

As duas grandes guerras mundiais, conflitos militares, golpes de estado, revoltas, revoluções, quedas de regimes: o que o historiador sugere é que todo grande acontecimento do século passado também gerou um grande filme (ou mais que um). Alguns destes filmes

---

¹ Todas as traduções da tese foram feitas pelo autor.

tornaram-se, em determinados momentos, usando uma expressão do próprio Baecque “formas cinematográficas da história” (p. 3), irrupções que invadem a mise-en-scène, como o olhar fixo das mulheres para a câmera em *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1956), *Hiroshima Mon Amour* (Resnais, 1950) e *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1952). Estes olhares, defende ele, são a evidência do encontro entre cinema e história. No cinema americano, a matéria prima histórica vem sendo transformada em narrativa, sustentada sobre o conflito entre o bem e o mal e carregada de conotações morais – marcas do melodrama.

Um dos mais conhecidos representantes contemporâneos deste encontro entre cinema, história e melodrama é o cineasta Steven Spielberg. Desde o final da década de 1970 do século passado, Spielberg vem ocupando uma posição única no ambiente cinematográfico norte-americano. Ao lado de Francis Ford Coppola e George Lucas, ele faz parte do núcleo renovador do ambiente cinematográfico daquela década, conhecido por Nova Hollywood (Mascarello, 2006, Biskind, 2009). Também com estes cineastas, ajudou a moldar e consolidar a cultura do *blockbuster*, o filme evento com orçamentos gigantescos, grande repercussão de crítica e imenso retorno de bilheteria.

Nas décadas seguintes, alguns filmes assinados por Spielberg – *Tubarão* (1976), *Caçadores da Arca Perdida* (1981) e *E.T* (1982) - frequentaram a lista das maiores bilheterias da história do cinema, sem contar o êxito de filmes em que ele atua como produtor. É inegável que Spielberg foi a síntese do cinema hollywoodiano voltado para o entretenimento de consumo massivo e que seus filmes registraram uma repercussão enorme – sobretudo os melodramas históricos.

Os filmes históricos mais conhecidos do cineasta são *A Lista de Schindler* (1993), *Amistad* (1997), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), *Munique* (2005) e *Lincoln* (2012). Mas o seu primeiro filme de ambientação histórica é *1941- Uma guerra muito louca* (1941, 1979), uma comédia que retrata o pânico entre moradores da Califórnia diante da possibilidade de um ataque japonês dias após o ataque americano a Pearl Harbor. Os quatro filmes com o personagem Indiana Jones se passam durante a Segunda Guerra Mundial (*Os Caçadores da Arca Perdida*, 1981, *Indiana Jones no Templo da Perdição*, 1984, *Indiana Jones e a Última Cruzada*, 1989, *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*, 2008).

A Cor Púrpura (1985) acompanha uma jovem negra explorada e vítima de maus tratos no início do século XX, na Geórgia. É a primeira aproximação do cineasta com o passado da comunidade afro-americana e exemplar do tratamento melodramático que Spielberg irá imprimir em sua obra. Dois anos depois, em 1987, o cineasta lança *O Império do Sol* (*Empire of the Sun*) drama biográfico sobre um menino rico que após a invasão de Shangai pelos

japoneses em 1941 é separado de seus pais, passa fome e vai parar em um campo de concentração. *Munique* (2005) retrata a caçada de um comando israelense por cidades da Europa para eliminar os assassinos dos atletas israelenses nas Olimpíadas em 1972.

Cavalo de Guerra (2011) se passa na época da Primeira Guerra Mundial, quando o cavalo de um jovem inglês é utilizado pelos militares em combates. *As Aventuras de Tintim*, (2011) adapta a obra do belga Hergé e é ambientado durante a Segunda Guerra Mundial. Spielberg produziu ainda os documentários *Survivors of the Holocaust* (1996), dois episódios de *Band of Brothers*, 2001, e os dez episódios de *The Pacific*, ambas sobre grupos de soldados americanos na II Guerra Mundial; *The Unfinished Journey* (1999), para celebrar o novo milênio e *A Timeless Call*, 2008, com depoimentos de veteranos de várias guerras, encomenda para a Convenção do Partido Democrata.

Ponte de Espiões (2014) trata do caso de um advogado americano defende um espião soviético preso nos Estados Unidos e negocia sua libertação com reféns americanos na Berlim oriental do pós-Guerra. *The Post* (2018) mostra os bastidores em torno da decisão do jornal *The Washington Post* em publicar informações encontradas em documentos sigilosos sobre o fracasso das ações militares americanas no Vietnã e o prolongamento desnecessário do conflito.

Temos como objetivo *apontar a construção cinematográfica, melodramática e autoral em quatro filmes históricos do cineasta Steven Spielberg: Amistad* (1994), *Lincoln* (2012), *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) e *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1997), identificando na análise detalhada da organização das imagens e sons como cada filme mobiliza recursos estéticos, para criar uma narrativa sobre os dois eixos que selecionamos: a escravidão (em *Lincoln* e em *Amistad*) e a Guerra (*Ryan* e *Schindler* – assumindo que este também trata do conflito). Ao mesmo tempo, procuramos evidenciar como a forma narrativa em que se estruturam os quatro filmes dá conta de temas tão complexos, articulando este tratamento a características autorais de Spielberg, cineasta com interesse em história e no passado americano em abordagens pop, pautadas pelo melodrama e pelo diálogo com os gêneros.

Amistad trata do julgamento de um grupo de africanos capturados e escravizados, que se rebelam, matam a tripulação e vão parar no litoral dos Estados Unidos, gerando em 1839 um debate sobre direito de propriedade e abolicionismo. *Lincoln* aborda os últimos meses de vida do presidente em 1865 e seu empenho em aprovar, mediante pressões e oferta de cargos a parlamentares da oposição democrata, a emenda da libertação dos escravos nos Estados Unidos. Filme mais polêmico da carreira do cineasta, *A Lista de Schindler* narra a história do empresário Oskar Schindler e sua conversão de *bom vivant* nazista a salvador de 1.200 empregados judeus

em 1944, em sua fábrica de esmaltados em Cracóvia. *Ryan* mostra jornada de um grupo de soldados americanos, após o desembarque dos aliados na costa da França em 1944, em busca do último filho sobrevivente de uma família na qual outros três irmãos morreram em combate.

Selecionamos os quatro títulos (*Lincoln*, *Amistad*, *Schindler* e *Ryan*) porque cada um deles levanta uma questão importante tanto para o cinema quanto para os historiadores. *Amistad* é um filme de tribunal todo construído com câmera estática e com debates sobre a escravidão, evidenciando a liderança de um personagem africano feito prisioneiro. *Lincoln* é uma biografia de um admirador confesso do presidente, um filme com muito diálogo e pouca ação, situação pouco comum na obra de Spielberg, e que aborda a escravidão sob o viés dos bastidores de políticos brancos. Os títulos se conectam por abordar a escravidão e os escravos, a revolta de prisioneiros amotinados no centro de uma disputa por propriedade e o trabalho político no ambiente democrático para a emancipação.

O outro eixo lida com questões pessoais sensíveis para o cineasta, que encarou suas raízes judaicas em *Schindler*, com uma narrativa de redenção de um industrial salvador. O estilo visando o documental, com câmera na mão, gerou imagens pouco comuns em Hollywood, com a intenção de não embelezar o registro do Holocausto, alimentando uma polêmica sobre a relação entre forma e conteúdo. Com *Ryan*, Spielberg criou uma homenagem à geração que lutou na Europa nos anos 1940. A recriação cinematográfica do desembarque aliado na França procura emular o estilo dos cinegrafistas que estiveram no front, para em seguida acompanhar a jornada, as confissões e medos do pelotão que procura um soldado. *Schindler* e *Ryan* são encerrados em cemitérios, explicitando a noção de sacrifício, exemplo e monumento.

Nosso movimento privilegia o filme em sua apresentação imagética e sonora como princípio de análise. É no filme que buscamos levantar questões, dúvidas, problemas e contradições sobre os temas abordados pelas produções. Esclarecendo de outra forma: é a análise fílmica e a explicitação de detalhes dos filmes que gera comentários. Identificamos, durante o contato com as obras, a adesão constante ao formato clássico, orientado pela clareza, relações de causa e efeito, presença de um protagonista, conflitos, delimitação temporal em cenas e encaminhamento para um final apoteótico.

Percebemos ainda que os dramas se conectam intimamente com as convenções narrativas de gênero, dialogando com elementos narrativos e visuais, em especial do melodrama – que, como veremos, não se limita a uma categoria, podendo se constituir em modo – *Biopic*, *Holocaust Film* e *War film*. Sustentamos nossas análises com críticas, que apresentam perspectivas alternativas à nossa sobre elementos presentes nos filmes, enriquecendo e iluminando aspectos mais ou menos evidentes das obras. Procuramos situar os filmes nos

momentos históricos em que são lançados e apontamos conexões entre as obras e os contextos em que circulam: debate sobre pedido de desculpas pela escravidão, campanha presidencial americana de 2009, inserção do Holocausto na cultura *pop* e o papel de liderança americana no mundo liberal e globalizado.

Enquanto filmes históricos, os quatro títulos apelam à estratégia da chamada autenticidade histórica, fazendo questão de se promoverem como produções atentas aos mínimos detalhes na reconstrução de épocas diversas e com a consultoria de historiadores, dados que também são intrínsecos ao gênero. Reunimos informações sobre a construção desta estratégia, que vão da relação com os livros que as originaram, filmagens em locais onde os eventos mostrados ocorreram, pesquisa sobre trajes, preparação de atores, domínio de dialetos e presença de soldados e amputados reais como figurantes. Expostas nossas intenções e objetivos, explicamos como vamos proceder e os princípios que nos guiam.

Nossa análise fílmica e narrativa procura expor as marcas de gênero as quais os filmes aderem. Neste sentido, julgamos importante promover a leitura dos dramas históricos enquanto melodramas (não se limitando obviamente a esta análise). Buscaremos compreender com maior precisão o melodrama, para além de qualquer definição simplificadora como subgênero do drama ou apenas como estrutura para conflitos familiares e infelicidade feminina – elementos que fazem parte do melodrama, mas que sozinhos não o definem. Abordar o melodrama enquanto modo enriquece a análise. Os quatro filmes mencionados neste estudo enquadram-se nas definições e características mencionadas a seguir. Por este motivo consideramos desnecessário e repetitivo exemplificar cada marca do melodrama com personagens e cenas.

Em um certo sentido, todo filme de Hollywood é um melodrama, pela articulação entre a música e a o drama (Schatz, 1981). O cinema americano em particular tem uma dupla atração pelo gênero, ideológica e formal, em sua maneira de articular o universo moral e, sendo bastante orientado para o entretenimento, a opção historicamente construída pelo melodrama acaba dominando as produções (Lang, 1989). O melodrama permanece como a grande força do cinema hollywoodiano, que se agiganta quando o gênero ganha o apoio de tecnologias de efeitos digitais, constituindo-se assim na “modalidade mais popular na ficção moderna” (Xavier, 2003, p. 85).

Considerar melodrama apenas como gênero pode ser limitador, uma vez que ele opera entre e dentre os mais diversos gêneros. Pode haver melodrama na ficção científica mais popular, no *western* revisionista ou na série de televisão de fantasia medieval. Para dar conta desta ampliação do termo, podemos recorrer a categorias como modo, modalidade ou “imaginação melodramática” (Brooks, 1995). Para este autor, as representações melodramáticas

operam “(...) criando um sentido nas dramatizações ficcionais da existência” (p. 13), o que explica seu apelo e popularidade. Distanciando-se de qualquer referência ao campo dos *Film Studies* – uma vez que seu campo de pesquisa é a literatura de Balzac e Henry James - Brooks estabelece um ponto de partida a partir do qual outros teóricos e historiadores vão acrescentar suas leituras associadas ao cinema.

Gledhill (1987) destaca a transformação histórica do gênero, quando em sua origem teatral o melodrama se populariza ao destacar cenários grandiosos, efeitos cênicos - expandindo a “cultura do visível”, tão marcante no século XIX – e sobretudo performance corporal, que precisa alternar entre internalização e externalização. Diálogos devem exprimir “(...) a vida interior e a personalidade privada dos personagens” (1991, p. 219). Tal abordagem expande a compreensão do melodrama para além das noções convencionais, conectadas à família e ao espaço doméstico.

Elsaesser (1992) lembra que o cinema americano se pauta pelo espetáculo e pelo espetacular, fornece situações reencenadas que podem ser identificadas pelo espectador, recorre em seus *plots* à mitologia pop e “(...) depende das maneiras como o ‘melos’ é transmitido ao ‘drama’, pela iluminação, edição, ritmo visual, cenários, estilo de atuação, música – ou seja, as formas pelas quais a *mise-en-scène* traduzem o personagem em ação (...) e ação em gesto e espaço dinâmico” (p. 523).

Oroz (1999) associa a conexão entre espetáculo teatral, tensão crescente e rapidez na ação no melodrama do palco com o cinema pioneiro do início do século XX, por meio dos planos pontos de vista, cortes para mudanças de perspectivas e a montagem paralela, agilidade nas entradas e saídas dos atores e na mudança dos cenários. Esta dinâmica será mantida na transposição do gênero para o cinema, nas possibilidades com as quais a câmera e a montagem possam diversificar pontos de vista sobre a cena e conduzir o olhar do espectador. Tais procedimentos, sistematizados por Griffith, persistem em uma tradição que será, ao longo do século, reciclada e questionada, mas jamais abandonada, constituindo-se na atualidade em um permanente processo de reciclagem de seus códigos, tendo Spielberg como um de seus maiores representantes (Xavier, 2003).

Para Singer (2001), um dos principais aspectos do melodrama é a presença de um forte e convincente *pathos* - definido por ele como um sentimento de piedade diante de um ato considerado maldoso ou destrutivo. O *pathos* é poderoso porque “(...) deriva de um processo de identificação emocional ou (...) associação, no qual os espectadores sobrepõem os (melo) dramas de suas próprias vidas naqueles sendo representados na narrativa” (p. 45).

Uma noção essencial ao melodrama é que ele começa e quer terminar em um espaço de inocência, que pode ser um lugar de origem materna, a casa da família, um espaço associado à nostalgia do rural ou de uma inocência perdida, um lugar de conforto para onde o protagonista quer retornar (Williams, 1998). Entre os muitos modos, modalidades, definições e classificações do melodrama, a de Williams é, ao nosso ver, a mais precisa e abrangente:

“Melodrama é o modo fundamental do cinema popular americano. Não é um gênero específico como western ou o horror; não é um desvio da narrativa realista clássica; não pode ser localizado essencialmente nos filmes para mulheres, *weepies*, ou em melodramas de família, embora ele os inclua. Ao contrário, melodrama é especialmente democrático e uma forma americana que busca revelação dramática da moral e de verdades emocionais através de uma dialética de *pathos* e ação. É o alicerce do filme clássico de Hollywood” (1998, p. 42).

Tendo como base o entendimento do melodrama por Brooks (1995), Gledhill (1987), Oroz (1999), Xavier (2003), Neale² (1986), Singer (2001) e Williams (1998), apresentamos as características que acreditamos serem as essenciais ao melodrama e que se manifestam nos filmes que analisaremos. Cabe esclarecer que, dadas as diversas e por vezes diferentes versões do gênero - que, como expomos, pode ser entendido como modo, imaginação, forma, estrutura – não limitamos à abordagem dos filmes a um autor ou a uma definição. Acreditamos que um conjunto de contribuições destes teóricos – com acréscimo de observações nossas – fornece um quadro mais amplo para a análise. Seguem os traços do melodrama em nossa perspectiva:

- Se a sociedade, o sistema, o capitalismo e o mundo ou qualquer outra circunstância histórica ou social são cruéis e injustos, o personagem virtuoso do melodrama não é corrompido – pode até ser tocado pela maldade, mas ao final escolherá a bondade;
- O melodrama acredita na vitória da virtude sobre a vilania, o que se revela nos finais, na salvação dos virtuosos e eliminação (ou prisão e condenação) dos vilões;
- A salvação em seu mais amplo sentido é um traço essencial ao melodrama – cenas mostram salvação (se forem no último minuto, serão mais emocionantes), personagens salvadores (dotados de forte senso de ética) ou que se transformam em salvadores;
- Narrativa e personagem construídos sobre o princípio da polaridade – uma divisão clara entre o bem (inocência, pureza, virtude, justiça, bondade, idealismo e honra) em oposição ao mal

---

² Neale (1986) lembra que o melodrama apresenta como marcas: equívocos, identificações errôneas (quando personagens avaliam outros personagens em função de sua aparência, trajes ou aspecto físico ou ainda quando são incapazes de perceber os sentimentos de outros personagens), encontros ao acaso (que geralmente mudam o destino de algum personagem), coincidências e revelações surpreendentes.

- (vilania, opressão, crueldade, corrupção, injustiça, pessimismo, ausência de ética ou de piedade) – que pode ser desenvolvida aos poucos, criando uma impressão de ambiguidade no espectador (uma vez que, ao final, os dois polos estarão bem demarcados);
- Narrativa-adrenalina (ou montanha-russa) – que pressiona o personagem com conflitos, obstáculos grandiosos para em seguida fornecer uma pausa para descanso – a fim de exercer outra pressão em seguida;
  - Prioridade no jogo com as emoções dos personagens - preferencialmente contemplando os extremos da emoção humana, como o desespero, angústia, medo, pânico e raiva;
  - Presença de coincidências ou encontro ao acaso que surgem para mudar o rumo da narrativa ou para esclarecer uma dúvida do protagonista ou orientá-lo rumo ao seu objetivo;
  - Revelações inesperadas, que esclarecem sobre o caráter do personagem;
  - Reviravoltas na trama, algumas vezes chocantes (e maior tolerância do espectador a mudanças bruscas ou que seriam consideradas inverossímeis em outras categorias);
  - Enganos e decisões errôneas, que são expostas ao personagem e resultam em arrependimento (tarde demais) ou ressentimento;
  - Despedidas, rupturas, separações, que podem ser temporárias (como uma viagem) ou permanentes (como a morte);
  - Sem sofrimento não há melodrama – pode ser um tormento emocional (evidenciado externamente, é claro) ou uma forma de opressão, agressão, injustiça, obstáculo;
  - Este sofrimento é imposto e evidenciado no corpo, nos gestos, na voz, no olhar e nas emoções do personagem;
  - Alternância de momentos de ação com cenas de sofrimento;
  - A categoria pede imensos sacrifícios (no limite, com a própria vida do personagem virtuoso);
  - No melodrama o público está emocionalmente posicionado na narrativa – sente, sofre, identifica-se afetivamente com o personagem virtuoso (noção de gratificação visual);
  - Personagem e público choram. Em algum momento da narrativa, personagens vão se render às emoções e vão chorar – geralmente ao final, no instante das revelações e surpresas;
  - Didatismo, clareza, simplificação de questões morais, históricas e sociais complexas;
  - Presença de momentos com perigos físicos ao protagonista (risco de morte);
  - O que está dentro do personagem deve ser evidenciado, por gestos, ações, palavras;
  - Planos ponto de vista³ revelam o que o personagem vê e geram como resposta planos em que vemos as reações do personagem a uma situação;

---

³ Planos em que a câmera assume a posição do personagem e revela o que ele observa.

- Sensação de perda (de uma noção de família, dos papéis atribuídos ao homem e à mulher, da tradição, dos valores) irremediável – algo que não terá retorno.
- Grande dependência do acompanhamento musical (melos), que indica o estado emocional da cena e seu efeito desejado sobre o público;
- Entre o melodrama e a história, imprima-se o melodrama, sempre;

Além do melodrama, os filmes estudados dialogam com convenções de outros gêneros. *Lincoln*, por exemplo, é um *biopic*, uma biografia cinematográfica, assim como *A Lista de Schindler* contém elementos da categoria: representação da vida de uma “pessoa histórica” (Custen, 1992, p. 5), ou ainda de “uma vida, ou parte de uma vida, de uma pessoa real cujo nome real é utilizado (p. 6); título (que delimita um período da vida do biografado ou um conflito); apelo dramático, sobretudo no âmbito privado, para preencher as lacunas não contempladas pelos historiadores (Bingham, 2010); alteração de acontecimentos em prol da narrativa, em um conflito permanente entre o *bio* (da biografia) e o *pic* (os recursos narrativos do filme – *picture*) (Cheshire, 2015). “Talvez desvios e omissões são permitidos quando se cria um filme atraente”, justifica Cheshire (p.11).

Enquanto gênero, o *biopic* precisa se justificar e se apresentar ao público como narrativa fundada no passado (1992, p. 51). Para tal, recorre a uma estratégia presente em quase todas as aberturas de filmes do gênero: a presença de letreiros na tela ou voz *over* (de um narrador onisciente, exterior aos acontecimentos, ou, mais raro, do próprio personagem em primeira pessoa ou de um personagem íntimo do biografado, em terceira pessoa) ainda nos créditos iniciais.

Tanto o recurso gráfico quanto o sonoro cumprem diversas funções. Eles informam sinteticamente o espectador dos eventos que ocorreram até o início do filme (marco inicial da narrativa histórica que será exibida); contextualizam cenários geopolíticos complexos, frequentemente efetuando recortes que são criticados pelo seu reducionismo ou polarização; situam o público no espaço e no tempo – mostram com imagens um local do passado e reforçam com informações visuais ou pela voz do narrador uma data específica associada a um acontecimento de grande impacto histórico⁴. O prólogo de *Lincoln* exemplifica esta estrutura.

---

⁴ Créditos em forma de palavras sobre a imagem são uma convenção muito enraizada no período silencioso. No período sonoro, a partir da década de 1930 do século passado, os cineastas passam a dispor de recursos mais complexos para contextualizar o ambiente do biografado e o conflito a ser desenvolvido na trama. A voz *over* do documentário de inclinação mais clássica, em que o narrador informa e explica sobre a imagem, é uma herança direta.

Os outros três filmes procuram contextualizar o espectador em seus prólogos com informações sobre locais e datas.

Esta convenção, chamada de “asserção introdutória da verdade” (1992, p. 51) emprega a palavra ou a voz do narrador enquanto asserção da verdade. A forma mais simples de perceber esta estratégia reside em uma imensa quantidade de filmes que apresentam afirmações do tipo “Baseado em fatos reais” ou “Inspirado em fatos reais”.

Um dos filmes estudados, *Ryan*, circulou e foi promovido como um *war film*. De forma bem direta e simples, *war film* é aquele no qual se empreende uma guerra no século XX, com cenas de combate como requisito e dramaticamente centrais à categoria (Neale, 2000, p. 117). A definição é limitada a um período de tempo, o século passado, e restrita aos conflitos envolvendo forças americanas, excluindo até filmes ambientados na Guerra Civil (1861-1865). Outros critérios possíveis para tentar nomear o *war film*: os combates com o inimigo determinam o destino dos personagens principais, as cenas de combate ocorrem perto do final, um grupo tem um objetivo militar, e a narrativa revela a vitória ou derrota do grupo. “Dualidades como guerra e paz, selvageria e civilização, democracia e totalitarismo, humanidade e desumanidade e dever e auto interesse se desenvolvem dentro e através de um conflito básico entre americanos e seus aliados e seus inimigos” (Neale apud Kane, 1976, p. 122).

Sobre o gênero *Holocaust Film* (que poderia ser um subgênero do próprio *war film*), dada a complexidade do debate em torno da possibilidade de existência desta categoria e sua relação com o irrepresentável, optamos por manter a reflexão no capítulo sobre Schindler, pois mobilizamos distintas perspectivas que tomam o filme como ponto de partida para um diálogo e uma revitalização do gênero. A título de introdução a esta problemática, consideramos relevante lembrar que:

“O cinema em particular representou um papel em nossa compreensão da *Shoah*, mas aqueles que pouco sabem sobre a história em torno dos assassinatos em massa de judeus, podem achar difícil distinguir filmes que tentam iluminar a história do Holocausto, dos filmes que são produzidos para explorar a destruição dos judeus europeus em troca de remuneração comercial” (Fischel, 2010, p. 78).

Também abordaremos as marcas autorais nos quatro filmes. Dada sua posição privilegiada no cenário cinematográfico durante quase três décadas, era de se esperar que houvesse uma reflexão mais qualificada e aprofundada da obra, dos temas, obsessões e da importância do cineasta como cronista das transformações e ansiedades dos Estados Unidos.

Há inúmeras biografias, centenas de coletâneas de entrevistas, publicações sobre bastidores da produção de seus filmes, comentários apaixonados de fãs e críticas contundentes⁵.

Estas manifestações ganharam uma amplificação gigantesca com o advento da Internet e os blogs, vlogs e outros espaços virtuais, em uma produção que se torna impossível de ser mapeada. “Ele é o homem que eles gostam de odiar porque ele escala os melhores jogadores, controla os maiores orçamentos, atrai as maiores multidões, colhe mais lucros e ganha com muita frequência”, sintetiza Friedman (2006, p. 2), autor de um dos títulos que se propõem a examinar a obra do cineasta de forma mais aprofundada. O autor cita motivos apontados pelos críticos para não levar a sério o cineasta: seus filmes valorizam mais a emoção que a profundidade, infantilizam o público e encarnam como nenhum outro os excessos da ambição hollywoodiano de conquistar todas as plateias mundo afora⁶.

O próprio Friedman, professor de *Media and Society* em universidades americanas e com vários livros publicados, lembra que foi objeto de desprezo e chacota entre seus colegas quando começou a trabalhar em um livro sobre Spielberg. A tese principal de seu livro é que Spielberg é o mais influente cineasta americano desde os anos 1960 e que seus filmes, independente do sucesso comercial ou de serem amados pelo público e odiados pela crítica, trazem uma assinatura pessoal⁷, digna do adjetivo spielberguiano – normalmente reservado a cineastas europeus identificados com o cinema moderno, como felliniano e godardiano – e sua obra dialoga diretamente com as tradições do cinema americano e com a própria cultura americana.

Friedman defende que os filmes de Spielberg são mais complexos do que aparentam ser e sua câmera muitas vezes oferece um contraponto ao que os personagens estão vendo. Ele argumenta que “ao invés de uma relação direta entre as perspectivas dos personagens e dos espectadores, Spielberg cria opções para seu público, consistentemente permitindo um distanciamento dos eventos que se desenrolam diante de nós” (p.5). Apontaremos estas construções durante a análise dos filmes.

---

⁵ Entre os títulos que abordaremos ao longo da tese destacamos: *Citizen Spielberg* (Lester Friedman, 2006), *Darkness in the bliss out – a reconsideration of the films of Steven Spielberg* (James Kendrick, 2014), *Steven Spielberg’s America* (Frederick Wasser, 2010), *Steven Spielberg* (James Clark, 2004) *Steven Spielberg – a biography* (Joseph McBride, 2011), *The Cinema of Steven Spielberg – Empire of Light* (Nigel Morris, 2007), *The Films of Steven Spielberg – critical essays* (Charles Silet, 2002)

⁶ Em novembro de 2007 a University of Lincoln, no Reino Unido, sediou a conferência internacional *Spielberg at Sixty*, que reuniu 30 estudiosos da obra do cineasta. Apenas cinco eram americanos, enquanto a maioria era inglesa ou de outros países da Europa. Como aconteceu com Hitchcock décadas atrás, o acontecimento indica que Spielberg é mais levado a sério na crítica acadêmica fora dos Estados Unidos.

⁷ Ironicamente a noção de autoria foi construída e moldada, pela geração dos jovens críticos franceses da revista *Cahiers du Cinema*, a partir da análise atenta de filmes dos anos 1950, de cineasta americanos como John Ford, Nicholas Ray e Alfred Hitchcock.

Wasser (2010) lembra que o cineasta é essencial para se compreender o fenômeno do *blockbuster* contemporâneo e que seus filmes vêm refletindo as mudanças que marcam a sociedade americana nas últimas três décadas, sendo a principal delas a consolidação para a orientação aos valores de mercado. Seus filmes, ainda que direcionados ao grande público, com grandes orçamentos, promoções e elencos, sintetizam a evolução disfuncional (do original *dysfunctional evolution*) desta sociedade. Wasser defende que a obra de Spielberg acompanha e alegoriza as mudanças no cenário político global, social e cultural das últimas décadas. Para ele, “Spielberg tornou-se o cineasta de Hollywood que tanto explica a América ao mundo quanto dá a perspectiva americana aos eventos mundiais” (p.3). É uma tese pertinente, sobretudo quando se considera a versão do cineasta sobre o Holocausto e o papel dos Estados Unidos na escravidão, como veremos.

Kendrick (2014) se concentra nos aspectos mais sombrios da obra de Spielberg, esclarecendo que a transição do universo de aventuras e fantasias dos primeiros filmes sofre uma ruptura radical após *A Lista de Schindler*, levando todos os seus filmes de feitos após 1993 a serem mais sombrios, violentos e pessimistas, sem que os finais felizes consigam apagar estas marcas.

O autor sustenta que a experiência de abordar o drama dos judeus salvos pelo empresário tcheco foi de tal forma traumatizante para o cineasta que ele sentiu e sente necessidade constante de exorcizar este contato com a representação do Holocausto. Este aspecto da escuridão (*darkness*, no original) sempre esteve presente, em *Tubarão*, *E. T. Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977) e em outros dos primeiros filmes do diretor, porém permaneceu ignorado pela crítica popular e pela academia. Ele argumenta que os filmes de Spielberg são mais complexos do que aparentam e esta complexidade deriva do conflito:

“(...) entre as aspirações do cineasta em direção à bondade, humanidade e determinação e sua indisposição para abandonar os aspectos sombrios da experiência humana, frequentemente encarnados em seus filmes por invasões de personagens horrorosos, violentos e cruéis e finais que, aparentemente esperançosos, não são suficientes para superar a ansiedade, violência e desespero que os precedeu” (p. XVI).

O autor lembra que durante muito tempo Spielberg foi associado ao sentimento *bliss*, de inocência, escapismo e entretenimento, típicos do início dos anos 1980 e do conservadorismo dos anos Reagan. Os filmes do cineasta das décadas de 1970 e 1980 são herdeiros da tradição hollywoodiana às quais Spielberg se filia e aos cineastas por ele publicamente admirados, como Frank Capra, Howard Hawks, John Ford, Michael Curtiz, Cecil B. De Mille e Walt Disney.

Kendrick lembra que de Capra vem o homem comum sujeito a falhas; de Hawks a mobilidade entre diferentes gêneros; de Hitchcock o domínio das regras do suspense. Mas as maiores comparações são com Disney – acusado de ser racista e antisemita⁸: ambos foram taxados de cineastas conservadores, populares, defensores do *establishment*, superficiais, manipuladores. Outra perspectiva pode ser colocada neste caso. Disney, por exemplo, era admirado por Serguei Eisenstein e trabalhou em colaboração com o surrealista Salvador Dalí⁹.

Carimbar a obra de Spielberg como *bliss* significa afirmar que seus filmes são seguros, confortáveis, pouco exigem do público, são movidos por emoções fáceis e reforçam a submissão da cultura de classe média americana (2014, p. 2). Kendrick insiste que, mesmo dentro do *bliss*, os filmes do diretor são carregados de escuridão – entendida como uma percepção dos aspectos desconfortáveis e perturbadores da existência. Seus filmes trazem diferentes níveis discursivos, por vezes contraditórios, conflitos entre luz e escuridão. Abaixo da superfície, seus filmes exploram “(...) a crueldade humana, insegurança, ansiedade, solidão e violência” (p. 8). É como se os filmes funcionassem em duas direções: insistem no otimismo, redenção, perdão e afeto familiar como respostas aos aspectos sombrios da vida, porém esta solução nunca chega a ser completa.

Os finais de seus filmes, formula Kendrick, podem ser vistos como as suas partes mais fracas, pois buscam ajeitar os conflitos expostos, ao mesmo tempo em que refletem a confusão sobre a natureza da existência e as dúvidas do cineasta em como representar o equilíbrio mutável entre o bem e o mal – polaridade essencial ao melodrama. Esta dimensão mais profunda de Spielberg não passou em branco à *Cinematheque Française*, que no começo de 2012 organizou uma retrospectiva da obra do cineasta, incluindo uma *master class* com o diretor. Pierre Berthomieu, no texto *Steven Spielberg: entre spectacle et la spiritualité*, afirma: “Alheio aos sintomas mais cansativos do cinema contemporâneo, Spielberg se afirma como o descendente consciente dos grandes clássicos, encontrando a essência do casamento hollywoodiano entre espetáculo e espiritualidade”¹⁰.

A crítica procurou dividir a obra de Spielberg em duas grandes vertentes: a dos filmes mais comerciais e de entretenimento, voltados aos público *teen*, como *Tubarão*, *E.T.*,

⁸ A respeito deste lado negro de Disney ver a declaração da atriz Meryl Streep em 2014 durante o evento do National Board of Review. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/people/news/walt-disney-s-grandniece-backs-up-meryl-streep-s-racism-claims-anti-semite-check-misogynist-of-9064138.html>. Acesso em 02/01/18.

⁹ Eisenstein era um admirador das formas animadas de Disney, nas quais percebeu linhas e formas puras que ganhavam vida e cores e ofereciam a perspectiva de um mundo mais justo (Esther Leslie, 2004 p. 219-250). O realizador soviético amava o cinema e sabia separar o universo dos filmes do pensamento de seus diretores.

¹⁰ Disponível em: <http://www.cinematheque.fr/cycle/steven-spielberg-159.html>. Acesso em 21/11/16.

Caçadores da Arca Perdida e *Jurassic Park* (1993) e os filmes considerados mais sérios, os dramas históricos, de implicações políticas, sociais, para plateias adultas: *A Cor Púrpura* (1985), *A Lista de Schindler* (1993), *Amistad* (1997), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), *Munique* (2005) e *Lincoln* (2012). Dividir os filmes em grupos distintos, como se os primeiros fossem mais *bliss*, mais alegres, e os segundos mais sombrios, é um engano que não resiste à análise atenta. Os dois lados do cineasta, tanto o *bliss* quanto o *dark*, estão presentes em todos os seus filmes, dentro do mesmo filme e às vezes na mesma cena, não podendo ser facilmente separados, como veremos.

“Resumindo, todos os filmes de Spielberg mostram superfícies alegres e um poder emocional essencial, mas estes são apenas duas faces de um ideologicamente e esteticamente complexo grupo de obras que se define melhor por um equilíbrio inquieto entre luz e escuridão, esperança e desespero, segurança e ansiedade, intimidade e alienação” (2014, p.9).

Spielberg abordou em seus filmes temas difíceis, polêmicos e sombrios, como violência de gênero, Holocausto, escravidão, guerra e terrorismo. Kendrick defende que o tratamento que o cineasta imprimiu a tais assuntos é mais ambivalente e mais próximo do cinema de arte europeu do pós-Guerra do que a abordagem *blockbuster* ao qual o diretor costuma ser associado.

Nigel Morris (2007) argumenta que o modo de produção industrial hollywoodiano não pode ser visto como uma barreira para a crítica avaliar cineastas que ocasionalmente podem criar visões de mundo complexas e nuançadas. A popularidade de Spielberg, deveria, diz Morris, estimular um debate sobre teoria da mídia ao invés de alimentar polarizações, seja de uma crítica de esquerda, que de antemão demonstra má vontade com qualquer empreendimento da indústria cultural, seja de autores de hagiografias ou biografias que deixam de lado o trabalho analítico com os filmes¹¹.

Os filmes do cineasta, lembra Morris, independente do que veja ou se diga sobre eles, estimulam o debate em um nível muito superior à média de filmes da indústria – sobretudo os filmes mais sérios e os filmes históricos. Independente da adesão ao melodrama, o fato é que as incursões do cineasta na história estão entre as que mais renderam críticas em toda sua filmografia, como veremos.

Uma das críticas mais contundentes a Spielberg vem de Robert Kolker (2011). O crítico reconhece o protagonismo do cineasta nos anos 1990, período em que a tecnologia digital abre

---

¹¹ Para citar um exemplo, a pesquisa da historiadora Mirian Hansen situa-se neste campo.

caminho para a criação ilimitada de mundos, situações e personagens produzidos exclusivamente por computadores, sem a intervenção “baziniana” da câmera cinematográfica.

Paralelamente ao debate sobre as transformações estéticas e narrativas trazidas pelo digital – o que foge ao escopo deste estudo – o autor posiciona Spielberg dentro de um espectro maior, dominado essencialmente por super-heróis, ação masculina e filmes de ficção científica, reconhecendo o talento do cineasta em situar o espectador na narrativa e no espaço, de tal forma que ele se sente parte daquele universo. Ao invés de um problema, nossa leitura aponta que este posicionamento do público na diegese é um procedimento comum no melodrama, sofisticado pelo cineasta. Spielberg, defende Kolker, tem a habilidade para transformar o espectador em sujeito de narrativas sobre a destruição dos judeus, a segunda guerra e a complexidade do terrorismo.

“Ele é tão profícuo – tão eficiente – em estruturar suas narrativas, controlando sua *mise-en-scène*, e posicionando o espectador dentro destas estruturas que seus filmes garantem que o espectador se entregará a eles em algum ponto da narrativa. Tal poder precisa ser entendido; quando o filme manipula tão facilmente a emoção, há uma razão para descobrir como e porque” (2011, p. 273).

Em nossa proposta de pensar os quatro filmes mencionados a partir das convenções do melodrama, entendemos que a relação com o aspecto emocional da narrativa, dos personagens e do espectador é um fator necessário para o que o crítico considera “manipulação”. A equação dos melodramas históricos do cineasta só funciona quando esta engrenagem está operando com eficiência. Neste caso, entender a emoção do/no filme é entender como uma categoria popular se impõe sobre os acontecimentos históricos.

Esta preocupação com o poder dos filmes de Spielberg embute uma reflexão sobre o próprio poder do cinema americano em criar ilusões – reflexão na qual o cineasta cumpre papel central, pois, segundo Kolker, ele cria armadilhas das quais o espectador não consegue escapar. A questão que ele ignora é se o espectador não assiste ao filme justamente para cair nas tais armadilhas. Para o crítico, “suas imagens e narrativas falam de um lugar e de um modo de ser no mundo que os espectadores consideram mais que apenas confortáveis, mas desejáveis e – dentro dos filmes – disponíveis” (p. 274).

Sinteticamente, a partir de Friedman (2006), Morris (2007) e Kolker (2011) – com toda sua má vontade - reunimos alguns dos traços presentes nos filmes do cineasta – trazendo nossas contribuições:

- Protagonistas em sua maioria masculinos, que podem se tornar obcecados em atingir um determinado objetivo;

- Personagens sonhadores e idealistas, que buscam algo diferente da época em que vivem;
- Relações conflituosas entre pais e filhos, ou filhos que precisam ser amados;
- Desejo de revelar o homem comum por trás do personagem histórico;
- Interesse por opressões e oprimidos historicamente e socialmente (escravos, judeus) e Direitos Civis;
- Forte crença no modelo democrático americano, na divisão republicana de poderes, no regime presidencialista e no Estado de Direito;
- Patriotismo;
- Cenas de despedida profundamente sentimentais;
- Metáforas e referências ao cinema e ao olhar, às imagens (fotografias, ilustrações, vitrines), com a presença de instrumentos de ampliação do olhar (óculos, mira telescópica), câmeras, máquinas fotográficas e telas;
- Pastiche e as citações de outros filmes, sejam seus próprios, clássicos de Hollywood ou o cinema europeu de arte¹²;
- Iluminação, que cria cenas com imagens difusas, iluminadas por trás, brilhando diretamente para a câmera, escondendo e revelando faces de personagens, ambientes e objetos, pedindo e forçando a atenção e olhar constante do espectador;
- Composições com objetos ou obstáculos entre a câmera e o personagem (uma cerca, uma janela) que criam uma tensão no quadro;
- Preferência às composições em que a câmera se movimenta (em panorâmicas, *travellings* ou *gruas*) para filmar um diálogo sem a necessidade de recorrer ao procedimento do campo-contracampo;
- Montagem paralela, procedimento no qual duas sequências acontecem simultaneamente em diferentes espaços, criando sentidos;
- Ênfase na construção de planos ponto de vista e nos *reaction shots* (planos de reações de personagens);
- Câmera em constante movimento, se aproximando do personagem no instante em que ele comunica algo de impacto emocional;

Nossa metodologia de análise dialoga constantemente com Morettin (2014), Xavier (2007), Vanoye e Goliot-Lété (1994), Carmona (1991), Julier e Marie (2009), Aumont e Marie

---

¹² Um exemplo da admiração de Spielberg por Hitchcock está na cena em que Martin Brody (Roy Scheider) avista um tubarão no mar. Nós o vemos em uma angustiante combinação de *zoom in* com movimento de câmera, em direções opostas. O recurso, neste caso, é uma citação a fobia de altura sentida por Scottie (James Stewart) em *Vertigo* (1958). (Kolker, 2011).

(2009), Bordwell e Thompson (1997) e Bordwell (1985). A intenção da análise filmica é explicar a obra analisada para compreendê-la de forma mais precisa, recorrendo a ferramentas como descrição e decomposição das imagens em parâmetros de imagem (tamanho e angulação do plano, cor, lentes, composição) e som (diálogos, som e trilha musical). O trabalho da análise plano a plano do filme, um processo de desconstrução da matéria visual e filmica, nunca se apresenta isento de críticas, uma vez que o filme é um fluxo de imagens e sons, e qualquer pausa já descaracteriza esta propriedade, que também é a sua essência.

O método utilizado procurou partir do filme, primeiro em uma descrição e análise atenta, para fins de mapeamento de seus aspectos formais. Em nossa atividade de pesquisa e na atuação profissional, valorizamos em primeiro lugar o filme e suas propriedades, procurando nos manter o tempo todo em conexão apenas com as imagens e sons, evitando assim qualquer leitura prévia que possa impor um direcionamento ou sentido sobre a obra.

No decorrer de nosso estudo inclusive nos deparamos com casos assim, que observam o filme com uma perspectiva já consolidada, geralmente empobrecida por atitudes como “sou contra porque é da cultura de massa e de Hollywood”, conforme mencionamos acima – como se a história não pudesse ser filmada por este ou aquele cineasta e fosse indicada apenas aos cineastas iconoclastas, modernos ou transgressores, de um circuito mais autoral e cinéfilo. Tomamos como norte a noção de “(...) superar a análise dos filmes como confirmação do projeto ideológico, ou ilustração de conceitos, tomando-os como estrutura específica cuja forma é o ponto decisivo (...)” (Morettin, 2012, p.10).

Como nossa formação é a na área de audiovisual¹³, começamos e finalizamos nosso trabalho com o filme. Não tendo a formação acadêmica em história e muito menos em história americana, nos limitamos a mobilizar tais saberes lateralmente, quando a análise assim o exige. Explicitando: estudamos as representações e não os eventos que as inspiraram, embora em diversos momentos apresentemos leituras de historiadores e críticos que comentam os filmes em sua relação com os temas sensíveis que abordam. Seria impossível, considerando nosso ponto de partida, construir uma perspectiva original sobre acontecimentos como a escravidão americana, a presença militar americana na Segunda Guerra Mundial e o sofrimento das vítimas dos campos de extermínio.

Concluída a análise plano a plano de cada um dos filmes, sintetizamos nos capítulos as sequências e cenas que apresentam maior complexidade, ambiguidade e originalidade.

---

¹³ O autor é professor do Curso de Cinema da Unespar – Curitiba II, tendo obtido o mestrado em Técnicas e Poéticas da Comunicação junto à Pós-Graduação da ECA-USP com pesquisa sobre cinemas de rua de Curitiba e a produção de um roteiro de longa-metragem.

Procuramos expor recursos empregados pelo cineasta que integram o seu repertório em perspectiva autoral, conforme apresentamos acima. Chamamos a atenção para construções cinematográficas, nas quais, por exemplo, a posição da câmera ou do enquadramento ou mesmo a iluminação apresentam algum significado relevante, corroborando o que a narrativa mostra. Ao final de cada capítulo, incluímos um caderno de imagens com *frames* extraídos dos filmes, para esclarecer visualmente os comentários desenvolvidos.

Demos atenção especial aos inícios e aos finais dos filmes, momentos essenciais onde as questões principais são apresentadas e resolvidas. Para não perder de vista o encadeamento narrativo e a articulação de causa e efeito – princípio essencial à narrativa clássica, tradição à qual Spielberg se filia – optamos por descrever resumidamente o enredo de cada filme na introdução de cada capítulo. A abordagem busca expor o filme sem sua linearidade, do início ao fim, nos atendo com maior profundidade nos trechos mais significativos e sintetizando aqueles menos expressivos. A divisão em blocos narrativos, sugerida por Xavier (2007), tem como critério agregar em um bloco mais amplo as cenas e momentos com afinidade narrativa ou tonalidade emocional. Nas análises, procuramos valorizar e aprofundar as sequências que consideramos as mais expressivas do filme.

Além da análise fílmica, identificamos nos quatro filmes a presença do narrador, esclarecendo quando esta presença se faz mais evidente, como por exemplo nos letreiros, que orientam a leitura das imagens, e quando ela é mais sutil, como nas sequências de montagem. Definir e identificar com precisão o narrador no filme não é tarefa das mais simples, dada a complexidade de códigos visuais e sonoros que podem ser mobilizados e dos diversos enquadramentos teóricos assumidos neste caso

Bordwell (1985), por exemplo, recusa totalmente a ideia da presença de um narrador, preferindo privilegiar a noção de narração, sustentando que o discurso narrativo vem de uma fonte definível e é uma convenção pura. Thomson-Jones (2008) defende que não pode existir narração sem um narrador, o agente da narração responsável por contar e mostrar (*show and tell*) a história. Aumont (1995) afirma que “o narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da ‘verdade’ da história” (p. 111).

Chatman (1978) afirma que a presença de um narrador conectado à narrativa vem justamente do sentido de que o público (leitor, espectador) tem algum senso de que está diante de alguma comunicação demonstrável. Ele alerta para o entendimento de categorias que geralmente tendem a ser tratadas sem distinção, resultando em equívocos conceituais e até ontológicos, na diferenciação entre *narrador*, *autor real* e *autor implícito*. Como pontua Xavier

(2007), autor é o responsável pela obra, enquanto narrador é uma criação imaginária, como os personagens do filme.

“No cinema corrente (...) a figura do narrador se esconde por trás de seu próprio ato, o qual ele executa com certos cuidados. Não é palpável, não tem rosto, nem nos deixa nenhum outro traço que não seja o ato mesmo de narrar. Pelos cuidados que toma, acaba por provocar em nós uma relação muito particular com a ficção, tal como se esta se desenvolvesse por si mesma e a mediação não existisse (...)” (p. 17).

Tal debate não é o núcleo deste estudo, de modo que assumiremos para a empreitada que existe um narrador. Em dois dos filmes, *Amistad* e *Ryan*, mobilizamos o campo da Narratologia para esclarecer certas operações do narrador e do ponto de vista. A combinação das imagens pode apontar para a existência de uma instância narrativa, o que nos conduz à aplicação das categorias de focalização de Genette (1972) ao filme. Como o filme de ficção articula imagem e som em diversos níveis, sustentar a ideia de um ponto de vista, campo ou visão pode tornar a abordagem limitada.

No lugar de ponto de vista, Genette propõe o termo *focalização*, uma relação mais ampla, de saber, entre narrador e os personagens, “uma separação entre ponto de vista visual e ponto de vista cognitivo” (Jost, Gaudreault, 2009, p. 166). O que se estabelece é um equilíbrio entre *o que mostra a câmera e o que vê e percebe o personagem*. A focalização pode ser fixa, quando desenhada a partir de um personagem; variável, quando permite a manifestação de mais de um personagem; múltipla, quando o acontecimento é evocado por vários personagens.

Uma aproximação mais conhecida à questão inclui termos mais assimiláveis, como *primeira e terceira* pessoa, ou narração interna e externa. Assim, os planos objetivos de um filme, aqueles que não podem ser conectados ao olhar de nenhum personagem na diegese, seriam os planos do narrador em terceira pessoa, que se limita a observar os acontecimentos diante de si.

Já os planos alternados e associados aos olhares dos personagens seriam os planos dos narradores em primeira pessoa, inseridos no universo ficcional. Este olhar, mais externo ou mais interno, seria construído pela câmera, convertida aqui em instrumento de construção para o narrador. Mas ela em si cumpre um papel de registrar os acontecimentos, não de construir um sentido, uma ordenação para eles: esta será a tarefa da montagem e é nesta etapa que se pode buscar pistas preciosas para a presença do narrador.

Uma das principais estratégias que o filme histórico utiliza para se legitimar é a atenção aos detalhes na construção de um universo que soe, aos olhos do público, o mais autêntico possível. É comum que as entrevistas de profissionais que atuam em filmes assim façam

referência a um extenso trabalho de pesquisa junto a fontes como documentos, cartas, jornais, objetos e fotografias de época.

Esta autenticidade, por sua vez, é um traço marcante de produções históricas que se pretendem naturalistas, no sentido que Xavier (2005) nomeia de “reprodução fiel das aparências do mundo físico” na qual “(...) a seriedade da reconstrução e o cuidado apurado manifesto nos detalhes simboliza uma atitude de respeito à verdade que tende a ser creditada para o filme no seu todo” (p. 42).

Este naturalismo da narrativa clássica mantém o espectador concentrado nos diálogos e ações dos personagens, evitando desviar sua atenção para elementos visuais e sonoros que devem, dentro da lógica clássica, reiterar a narrativa. Bordwell (2005) aponta quatro motivações que costumam justificar a presença destes elementos:

“A motivação realística, no modo clássico, consiste em estabelecer conexões reconhecidas como plausíveis pelo senso comum (...). A motivação composicional, por sua vez, consiste em realçar as associações importantes de causa e efeito. Já as formas mais importantes de motivação transtextual são o reconhecimento da persona de um astro de filme para filme e reconhecimento de convenções genéricas (...). Por fim, a motivação artística – tomar um elemento como presente em função de si mesmo – não é desconhecida do filme clássico” (p. 295).

Os filmes estudados manifestam uma verdadeira obsessão com detalhes de época – atividade que consome uma parcela considerável dos orçamentos destas produções. Muitos dos detalhes sequer são percebidos pelo público no filme, como por exemplo os livros que aparecem no escritório de Lincoln são verdadeiros e eram utilizados de fato pelo presidente em seu mandato.

Os espectadores não se perguntam se as cartas que o ator Daniel Day-Lewis manipula em sua mesa são ou não reproduções de cartas enviadas a Lincoln por eleitores; se os atores africanos que interpretam escravos em *Amistad* usaram correntes de verdade; se os sobreviventes do Holocausto foram figurantes em *Schindler*; se amputados verdadeiros aparecem no desembarque aliado em *Ryan*.

Mais que meras curiosidades de bastidores, tais informações apontam para uma forte convicção de cineastas e produtores na possibilidade de reconstruir em detalhes o passado, fixá-lo para as câmeras cinematográficas e fazê-lo circular como se o espectador estivesse diante de uma representação não-mediada (ou pouco mediada). Esta ênfase no detalhe é responsável pela atenção direcionada à narrativa, pois quanto mais somos visual e sonoramente convencidos de que estamos diante de um passado, mais nos concentramos nos diálogos, personagens e conflitos do filme, evitando assim quaisquer problematizações sobre a representação.

Consideramos relevante apresentar em cada capítulo uma síntese da recepção dos filmes, sempre que possível articulando-a à Análise Fílmica. A crítica cumpre papel importante na circulação de um filme, pois é detentora de um saber (teórico, histórico, estético) que a legitima e fornece uma determinada leitura da obra e a orientar o espectador em suas escolhas. Os filmes históricos de Spielberg sempre renderam muitos debates, uma vez que o cineasta aborda temas polêmicos e imensa sensibilidade, como Holocausto, escravidão e Guerra. Uma das maiores cobranças da crítica diz respeito à fidelidade aos acontecimentos narrados nos filmes, como veremos.

Associamos a abordagem estética dos filmes à recepção das obras na época em que foram lançadas. Dada a quantidade imensa de informações disponíveis sobre os filmes, sobretudo com o acesso online a bibliotecas, acervos e bancos de dados, procuramos empreender uma seleção, concentrando-se exclusivamente em manifestações na recepção dos filmes nos Estados Unidos, pois pretendíamos associar o filme ao contexto cultural e ao mercado primário para o qual foi concebido – ainda que os filmes da indústria americana sejam empreendimentos globais, que buscam recuperar a maior parte do investimento em mercados internacionais.

Com tal concentração, mantemos o debate limitado a um ambiente. Mesclamos manifestações de historiadores, pesquisadores e especialistas sobre os temas representados – o que nos forneceu perspectivas originais e instigantes, com a de estudiosos afro-americanos, judeus, arquivistas e comentaristas políticos – com textos escritos por críticos de cinema. Procuramos então apresentar as duas vertentes – a mais acadêmica, com maior espaço e profundidade, publicada em revistas de universidades ou em forma de capítulos de livros, seja na época dos filmes ou anos depois – às apreciações em revistas especializadas de cinema ou em jornais diários.

Organizamos as críticas em eixos temáticos e apresentamos nossas considerações. Os comentários específicos sobre trechos do filme foram inseridos na análise, funcionando como um contraponto às nossas apreciações. A recepção foi construída a partir de textos extraídos de fontes online e de livros. Um filme como *Lincoln*, o mais recente de nosso estudo, oferece maior variedade de manifestações no ambiente online do que publicações em livros. Filmes como *Schindler* e *Ryan*, ao contrário, integram capítulos de coletâneas diversas sobre autoria, guerra e Holocausto.

Acreditamos que diferentes perspectivas enriquecem a abordagem dos filmes, ampliam, contradizem a nossa análise e mostram que o tempo pode e promove efetivamente novos olhares sobre as mesmas obras, seja para, à distância, valorizar ou criticar projetos ideológicos do

cineasta, muitas vezes relacionando o filme feito nos anos 1990 com os filmes posteriores de Spielberg.

Cada um dos capítulos contribui para a questão central da tese, a da presença do melodrama nos filmes selecionados. No capítulo um, sobre *Amistad*, destacamos o protagonismo de um personagem africano escravizado e nos aprofundamos na sua narrativa em primeira pessoa dos horrores da Travessia do Atlântico. Demonstraremos a presença de personagens salvadores e no encerramento destacamos como questões complexas são polarizadas. No capítulo dois, tratamos de *Lincoln* e chamamos a atenção para a exclusão do afro-americano do espaço da representação. A emancipação é apresentada como um projeto de Lincoln e os únicos escravos visto no filme estão confinados em imagens estáticas. Abordaremos ainda a ênfase do cineasta no âmbito privado-doméstico do personagem e na noção de virtude evidenciada ao final.

O terceiro capítulo, sobre *A Lista de Schindler*, traz a versão de Spielberg para o Holocausto, a partir da narrativa de um industrial alemão que salva prisioneiros judeus. Destacamos a intenção documental, que não disfarça a presença do melodrama. Refletimos sobre a questão do olhar nas ações cruéis do nazista Goeth e na polêmica cena do chuveiro. Por fim, em *O Resgate do Soldado Ryan* demonstramos, por meio do melodrama masculino, como o cineasta atualiza o *war film* para o público dos anos 1990, recriando o desembarque americano na França a partir da jornada de um grupo de soldados.

CAPÍTULO 1.

“NOS DÊEM LIBERDADE!” – O OLHAR DO CATIVO E A NARRATIVA DO TESTEMUNHO DO TRAUMA

(*Amistad*, 1997)

Neste primeiro capítulo pretendemos investigar como o filme *Amistad* (1997) mobiliza recursos de imagem e som dentro dos códigos do melodrama e das marcas autorais de Spielberg para representar um evento histórico: a rebelião de africanos escravizados contra a tripulação de um navio negreiro em um episódio que se tornou alvo de uma disputa política nos Estados Unidos¹⁴.

O cineasta aborda a escravidão sob a experiência do trauma – materializada em imagens – na sequência central do filme, a da representação da violência contra os escravizados. Isso até certo ponto, pois a narrativa cede um amplo espaço a abolicionistas brancos e um negro e a debates políticos e jurídicos. Com exceção da sequência da travessia, *Amistad* é um filme em que a câmera permanece estática na maior parte das cenas, estilo pouco visto até então nos filmes de Spielberg. Sua narrativa contém longas cenas em um tribunal, espaço associado à ideia de justiça – expectativa presente no melodrama.

O filme baseia-se em um acontecimento ligado à história do tráfico de escravos nos Estados Unidos, ocorrido em 1839, quando um grupo de 49 homens e mulheres e quatro crianças da etnia Mende foram capturados na costa da região onde hoje é Serra Leoa, na África. Comprados por traficantes de escravos espanhóis, os africanos, liderados por Cinque (nome espanhol de Sengbe Pieh, um mende de apenas 25 anos) se rebelam no navio, alguns dias após terem sido adquiridos em leilão na costa cubana (Jones, 1987).

Os africanos ordenam aos seus captores que o navio volte para a África, porém após dois meses navegando, a embarcação é capturada pela Marinha dos Estados Unidos no litoral de Long Island e o grupo é preso na cidade de New Haven (Connecticut). Abolicionistas da cidade se envolvem com o caso e criam o *Amistad Comitee*, que se responsabilizou pela assistência legal aos prisioneiros.

Quase dois anos depois, a Suprema Corte americana declarou que os 35 africanos sobreviventes eram homens livres, tendo direito a se revoltar contra seus opressores. A defesa foi apresentada pelo ex-presidente John Quincy Adams. O caso é considerado um marco na trajetória abolicionista, tão importante quanto a *Dred Scott Decision* de 1857, que decidiu que

---

¹⁴ Para a análise utilizamos o DVD lançado no mercado brasileiro em 2006, pela Dreamworks (154 min.)

os escravos não eram cidadãos dos Estados Unidos e, portanto, não poderiam recorrer à Justiça (Foner, 2010). Enquanto o caso de Scott era bastante conhecido, a história de Cinque e do Amistad permaneceu praticamente obscura até o lançamento do filme (Jones, 1987). O filme segue estas indicações históricas, ao retratar a revolta no navio, o aprisionamento dos africanos em solo americano, o envolvimento de abolicionistas, os interesses políticos e comerciais no caso, as dificuldades de entendimento entre americanos e africanos, três sequências de julgamento, a memória da captura e escravização e a participação do ex-presidente John Quincy Adams na defesa do grupo.

Na análise, que sintetizamos em blocos narrativos, enfatizamos as sequências que julgamos mais importantes, como a da abertura do filme, com a apresentação de Cinque construída de tal forma que já antecipa conflitos posteriores na narrativa. Chamamos a atenção para o contraste estabelecido entre o líder africano e a rainha Isabela por meio do olhar, eixo que guiará a análise em outros momentos, como no instante em que uma fotografia presidencial é produzida e imagens da bíblia são interpretadas livremente.

É justamente a questão do olhar, do testemunho do acontecimento em primeira pessoa, o elemento principal da sequência central do filme, o *flashback* de Cinque, que ilustra a Travessia do Atlântico, a longa e cruel viagem de navio pelo Atlântico, entre a costa africana e as Américas¹⁵. Abordaremos ainda o encerramento do filme, uma nítida intervenção do narrador que costura diferentes acontecimentos em espaços diversos, criando um desfecho apoteótico que induz o espectador a uma sensação de que o que foi visto está devidamente resolvido e finalizado. Observamos, pela análise, que pode haver uma ambiguidade neste final.

Reunimos informações sobre a preparação e a produção do filme, suas motivações a partir do empenho da produtora negra Debbie Allen e de sua admiração por Spielberg após assistir *A Lista de Schindler* (1993), a acusação de plágio que pesou sobre o filme e outros detalhes relacionados a busca por autenticidade histórica. Na síntese da recepção, situamos o debate sobre o filme em torno da proposta de um pedido formal de desculpas por parte do governo dos Estados Unidos aos afro-americanos pela escravidão.

Vamos nos aprofundar no entendimento de uma categoria genérica chamada por Golub (1998) de *Hollywood Redemption History*, na qual um salvador branco liberta um grupo oprimido. Constatamos ainda que uma das áreas de maior tensão apontadas pelos críticos é justamente a da apropriação dramática de acontecimentos históricos, das pretendidas liberdades

---

¹⁵ Para esta sequência buscamos o apoio da noção de focalização da Narratologia, conforme exposto na introdução. Tal conhecimento, é importante destacar, é articulado de forma coadjuvante, priorizando-se sempre as motivações visuais e sonoras oriundas do filme em si.

tomadas por Spielberg no filme. Ainda assim, *Amistad* foi reconhecido como uma obra pioneira ao valorizar a subjetividade, a inteligência e o caráter de personagens africanos escravizados, que em filmes anteriores eram retratados de formas estereotipadas.

1. De um livro encontrado ao acaso ao filme

A revolta do navio *La Amistad* se transformou em filme graças à obsessão da diretora, atriz, coreógrafa, dançarina e produtora Debbie Allen. Por volta de 1978, folheando obras em uma livraria do campus da *Howard University*, Allen encontrou ao acaso um exemplar do livro de William Owen, *Black Mutiny: The Revolt on the Schooner Amistad*. Comovida e fascinada com a narrativa de Cinque e com a importância do caso na época – envolvendo uma rainha e dois presidentes americanos – ela tratou de adquirir os direitos de filmagem do livro, o que aconteceu em 1984, por US\$ 250,00.

Daí em diante, foi mais de uma década de empenho para viabilizar a produção. Ao mesmo tempo em que apresentava o projeto para vários estúdios e produtores, ela descobriu que a história do Amistad estava sendo negociada por outros interessados, como os produtores de *Raízes*, a série de televisão de 1977, porém sem êxito. Ofereceu o projeto a cineastas negros, que recusaram alegando que seria um fracasso de bilheteria. Apenas em 1995 ela entrou em contato com a Dreamworks e com Steven Spielberg, um dos fundadores da recém-criada companhia, ao lado de Jeffrey Katzenberg e David Geffen. Amistad seria um veículo de prestígio para o empreendimento.

Allen fazia questão de envolver Spielberg no projeto, pois admirava seu trabalho em *A Lista de Schindler* e *A Cor Púrpura* e sobretudo se identificou com o esforço de dez anos do cineasta para convencer um estúdio a apoiar um filme sobre um industrial tcheco que salva a vida de milhares de judeus durante a ocupação nazista na Polônia. Allen queria que o cineasta partilhasse seu entusiasmo com a história, porém ele ainda não tinha certeza se deveria dirigir o filme.

“Talvez Spielberg ainda sentia a picada de crítica de quem afirmou que faltava a ele a sensibilidade necessária para fazer justiça aos personagens de Alice Walker em *A Cor Púrpura*. Acho que, se já foi feito um filme por um homem que compreende pessoas em escravidão, sofrendo e superando isso, foi *A Lista de Schindler*” (Currie, 199, p. 39).

Allen queria provar que um filme sobre africanos prisioneiros e a escravidão poderia circular no *mainstream* e ser rentável. Friedman (2014) sugere que Spielberg queria provar que ele poderia fazer um filme poderoso sobre negros na sociedade americana. O cineasta pretendia

que *Amistad* fosse para a experiência americana sobre a escravidão o que *A Lista de Schindler* foi para o Holocausto (Jeffrey, 2001).

Friedman (2014) conta que o projeto do filme chegou ao cineasta em um momento de transição em sua carreira. Ele havia acabado de filmar *The Lost World*¹⁶, cumprindo uma obrigação contratual com a Universal que previa uma sequência de *Jurassic Park*, ainda não estava preparado para filmar *O Resgate do Soldado Ryan* e estava entusiasmado com o acolhimento de crítica e público (além das polêmicas) em torno de *A Lista de Schindler*.

De acordo com o cineasta, seus filhos adotivos afro-americanos Theo e Mikaela estavam perguntando ao pai sobre suas origens. Quando ouviu a história do *Amistad*, imediatamente o cineasta percebeu que seria um projeto do qual poderia se orgulhar e dedicá-lo aos seus filhos. “Estou fazendo este filme para meus filhos negros e minhas crianças brancas. Todos eles precisam saber desta história” (Mc Bride, 2011, p. 456).

Além de *A Cor Púrpura*, Mc Bride lembra que Spielberg tinha realizado trabalhos com protagonistas negros no segmento *Make Me Laugh* (1971) da série de televisão *Night Gallery* e o segmento *Kick the Can* para *Twilight – The Movie* (1982), além do documentário *The Unfinished Journey*, feito para o especial *America’s Millennium* da CBS TV e apresentado ao vivo como parte de um espetáculo multimídia no *Lincoln Memorial* em 1999. O programa mostrava vários afro-americanos, como Ossie Davis, Ruby Dee e Maya Angelou como narradores e trazia uma parte dedicada ao movimento dos Direitos Civis.

Para o roteiro foi contratado David Franzoni, que reconhece a influência decisiva de Allen em todas as etapas do projeto. Ainda na fase de redação da primeira versão do roteiro, Franzoni e Allen discutiam cada detalhe do esboço em construção, que era mostrado periodicamente ao diretor. O roteirista lembra que foi a produtora quem o auxiliou a observar o drama do motim a bordo do navio e os horrores da Travessia do Atlântico pelos olhos dos africanos, levando-o a criar a cena com grande carga de brutalidade. “Quanta pesquisa histórica Franzoni ou alguém mais realmente fez é algo incerto”, diz Jeffrey (2001, p. 77), que contabiliza nos créditos do filme onze estudiosos e cinco pesquisadores, dos quais, apenas Clifton Johnson, fundador e antigo diretor do *Amistad Research Center*, tinha grau de doutor.

A primeira versão do roteiro não empolgou muito o cineasta e o material foi reescrito com o auxílio não-creditado do roteirista e *script doctor* Steve Zaillian, de *A Lista de Schindler*, o que explica porque o filme é estruturado sobre a presença de um grupo de oprimidos e um

---

¹⁶ Em *The Lost World* (1997), filme anterior a *Amistad*, o personagem de Jeff Goldblum tem uma filha negra.

salvador. Pressionado mais uma vez por Allen, que pedia a Spielberg para ver a narrativa além de questões de raça e cor, o cineasta decidiu abraçar o projeto em novembro de 1996¹⁷.

A produtora admite que Cinque lembra seu avô, as gerações passadas de sua família que desapareceram em uma *plantation* e que um herói como ele desafia as representações de negros que aceitaram passivamente a escravidão. Ela se envolveu ainda em outros projetos relacionados ao *Amistad*, como uma biografia de Cinque e uma série sobre escravidão para o *History Channel*. No lançamento do filme, em 1998, ela declarou que esperava que *Amistad* poderia abrir as portas de Hollywood para o desenvolvimento de outros filmes sobre acontecimentos históricos pouco conhecidos em torno da experiência afro-americana. Ela também criticou as dificuldades que afro-americanos tem em controlar, aprovar e levar adiante projetos como o filme.

“Nós não temos a propriedade. (...) Parte dos motivos de Spielberg ter ingressado no negócio dos estúdios foi para ele ter a propriedade, pois ele não possui os filmes que fez. Ele quer a propriedade e eu acho que isso é algo que nós como comunidade negra temos que fazer (...) temos que encontrar uma forma de perceber nosso poder econômico no país” (Carter, 1998, p. 32).

Paralelamente aos esforços de lançamento do filme no mercado americano e no exterior, Allen deu palestras em escolas para estudantes do Ensino Médio para falar do filme e de sua produção – uma estratégia que evidencia a “clareza” buscada pelo filme ao expor sua narrativa. Nos encontros, descobriu que a maioria dos alunos desconhecia a narrativa de Cinque e outros acontecimentos da história afro-americana. O filme, neste sentido, permitiu o início de um diálogo para suprir esta lacuna de conhecimento histórico.

Foram investidos US\$ 40 milhões em produção e promoção, orçamento relativamente baixo para produções históricas e para filmes assinados por Spielberg, mas o filme não obteve o retorno esperado nas bilheteiras, tanto nos Estados Unidos quanto no exterior. Spielberg, tentando entender o que deu errado, acredita que o filme falhou por ter levado a história a sério demais. “Acho que deixei o filme muito enxuto, e se tornou muita lição de história” (Jeffrey, 2001, p. 84). Cercar-se de historiadores afro-americanos como consultores da produção não funcionou como o escudo desejado contra as críticas negativas, como o cineasta esperava, que acabaram sendo até mais intensas que em *A Cor Púrpura* (Friedman, 2006). No lançamento,

---

¹⁷ As filmagens de *Amistad* começaram em 17 de fevereiro de 1997 e duraram 60 dias. O filme foi editado no verão de 1997, em Londres, enquanto Spielberg já estava filmando *Ryan*.

Spielberg lamentou ainda o fato de que era mais questionado sobre o processo de plágio do que sobre o filme em si (Mc Bride, 2011, p. 456).

O filme foi alvo de um processo por plágio movido por Barbara Chase Riboud¹⁸, autora de um até então desconhecido romance histórico chamado *Echo of Lions*, coincidentemente sobre a revolta do navio *La Amistad*. Seus advogados pediram uma indenização de US\$ 10 milhões, alegando que em 1988 Chase Riboud concluiu o manuscrito de um romance sobre a revolta do *Amistad*, após três anos de pesquisa sobre a revolta liderada por Cinque¹⁹. Situado o filme em sua fase de preparação e em sua produção, passamos a apresentar a análise em grandes blocos narrativos, com ênfase nas sequências e cenas mais significativas.

1.2. Análise de *Amistad*

1.2.1. Apresentação de Cinque e revolta no navio

O primeiro acesso ao universo do filme é sonoro: sobre a tela escura, a voz da *mezzo-soprano* Pamela Dillard entoa um lamento breve, sem acompanhamento instrumental²⁰. É o início da canção *Dry Your Tears Africa*, cuja melodia será retomada ao longo do filme, na fusão de vozes e instrumentos de percussão.²¹ A melodia antecipa, no plano sonoro, a tristeza pelos acontecimentos que estamos prestes a testemunhar, bem como a própria tristeza daqueles que o protagonizam na diegese.

¹⁸ Escultora, poeta, escritora afro-americana de romances históricos sobre personagens negras, como *Hottentot Venus: A Novel* (2004), *Sally Hemings* (2000), *Valide: A Novel of the Harem* (1986) e *The President's Daughter* (1995). Disponível no endereço do *African American Literature Book Club* em: https://aalbc.com/authors/author.php?author_name=Barbara+Chase-Riboud. Acesso em 19/11/17.

¹⁹ A escritora descobriu por jornais e revistas que *Amistad* estava em produção e que seria dirigido por Spielberg. Segundo o processo movido por seus advogados, “ironicamente, a mulher que ressuscitou Cinque e a rebelião do *Amistad* da poeira da história é, como o protagonista em seu romance, uma heroína esquecida”. A escritora perdeu a primeira ação quando uma corte da Califórnia se recusou a impedir o lançamento do filme em dezembro de 1997. A batalha legal seguiu em frente até que ela e a Dreamworks entraram em um acordo financeiro. Após o entendimento, a escritora declarou: “Depois de meus advogados terem a oportunidade de revisar os arquivos da DreamWorks e outros documentos e evidências, eles e eu concluímos que nem Spielberg ou a DreamWorks fizeram nada impróprio, e eu instruí meus advogados a concluir este assunto de forma rápida e amigável. Penso que *Amistad* é uma esplêndida obra de arte e eu aplaudo o Sr. Spielberg por ter a coragem de fazer este filme” ((Mc Bride 2011, p. 458). O processo está disponível no endereço: <https://www.law.cornell.edu/background/amistad/complaint.html>. Acesso em 19/05/17.

²⁰ Utilizamos para a análise o DVD lançado no mercado brasileiro da *Dreamworks Home Entertainment*, com 154 minutos.

²¹ John Williams, compositor da trilha do filme e de quase todas as produções de Spielberg, criou a música a partir do poema do escritor costa-marfinense Bernard Dadie, publicado em 1967 originalmente em francês, com o título *Seche Tes Pleurs*. Os versos, posteriormente traduzidos para o mende, o idioma africano falado no filme, tratam da “África e seus filhos e filhas voltando para casa” Disponível em: <https://afrolegends.com/2012/12/18/seche-tes-pleurs-de-bernard-binlin-dadie-dry-your-tears-afrika-by-bernard-b-dadie/>. O endereço é um blog sobre história africana com fontes em áudio e vídeo. Acesso em 03/05/17.

Porém, como a canção posteriormente se desenvolve em um andamento alegre e celebrativo, a dimensão sonora do filme nos sugere que, ao final, poderá haver algum desfecho positivo. A informação sobre a fonte da canção é reveladora da intenção da narrativa em promover um diálogo com uma manifestação literária anterior ao próprio filme e ao período histórico encenado por *Amistad*, reforçando assim a estratégia de autenticidade e de engajamento com o drama da escravidão.

O lamento é encerrado. Ainda com a tela escura, podemos ouvir o som de uma respiração desesperada e o ruído de madeira se contraindo ao choque de uma onda. Surge uma imagem inicialmente difícil de ser decifrada: formas escuras que sugerem um rosto envolto na escuridão. A respiração pesada permanece, até que flashes do clarão de um relâmpago revelam o tom azulado do rosto de um homem negro enquadrado em contra-plongée, muito próximo de seu olho esquerdo (*figura a1 – figuras disponíveis entre as páginas 88 e 96*). Seu rosto olha atento para baixo. Rugas na face demonstram tensão. Os clarões são muito rápidos e acompanhados do som de trovões. Na escuridão deste ambiente, um plano detalhe revela, a intervalos iluminados pelos relâmpagos, um dedo que tenta tirar um prego de ferro cravado em um pedaço de madeira.

Os planos se alternam entre a porção do rosto deste homem, cujo suor vemos escorrer sobre o seu olho, e os movimentos nervosos de uma mão que força o espaço em torno do prego com as unhas. Sua boca está aberta, o suor escorre pelo rosto, as pontas dos dedos estão manchadas de sangue (*figura a2*). A respiração se torna mais ofegante até que o prego é lentamente removido da madeira. Os clarões agora nos permitem ver o rosto assombrado deste homem, que está acorrentado no pescoço e nas mãos. Nós o vemos introduzindo o prego no orifício de um cadeado. Suas mãos ensanguentadas então tornam-se livres das correntes.

O lamento da melodia antecipa a tensão da sequência de planos. Os clarões dos relâmpagos dão acesso parcial à ação que presenciamos, porque, por uma questão de verossimilhança, ela se passa no porão escuro de um navio que transporta escravos – informação inferida a partir das imagens. Esta iluminação espaçada e mostrada em detalhes muito próximos também concentra nossa atenção na essência da ação que está sendo construída, uma ação de libertação, que faz deste homem um protagonista de seu drama, que até o momento podemos inferir que se trata de um escravo.

A proximidade da câmera no rosto, dedos e os detalhes do suor nos tornam cúmplices desta ação. A luz dos relâmpagos auxilia o personagem, na diegese, em sua tentativa de fuga: ela “ilumina” espiritualmente a fuga, uma vez que incide da porção superior do ambiente, e inspira esta iniciativa, funcionando ainda como um alerta para o público. O acontecimento está

sendo revelado lentamente, pois estamos sendo preparados para presenciar mais adiante a terrível sequência de captura, transporte e comércio de escravos – sequência central do filme.

A iluminação com os relâmpagos também se justifica pelo gosto de Spielberg por cenas de grande impacto visual, de contrastes entre luz e escuridão, conforme antecipamos na introdução (Kendrick, 2014). Chama a atenção ainda a combinação do tom de pele azulado com o branco dos relâmpagos e o vermelho do sangue, cores que remetem à bandeira dos Estados Unidos – nação identificada no filme com a aplicação correta da Justiça e independência de poderes, em oposição ao poder absoluto exercido pela monarquia espanhola.

Uma vez que o filme trata de escravidão e liberdade, este início esquematiza e sintetiza o conflito que será desenvolvido adiante, deixando evidente que a liberdade dos africanos capturados, tal como o prego encravado na madeira, não será conquistada ou cedida sem resistência. A posição da câmera, próxima ao personagem e frontal a ele, indica intimidade com o que está sendo visto. Entre nós, testemunhas, e o personagem, há uma pesada corrente de ferro, uma barreira que ainda nos impede de visualizá-lo com clareza.

Amistad começa com a imagem de um olho. Neste plano reside a chave para compreender a estratégia narrativa do filme em tornar o personagem que acabamos de ver uma testemunha privilegiada dos acontecimentos. O narrador, corporificado no sujeito que age para se libertar das correntes, nos fará cúmplices deste olhar, nos levando a presenciar toda uma cadeia de ações que resultou neste aprisionamento, bem como seus desdobramentos posteriores. Neste drama histórico em particular, a estética cinematográfica deixa clara a valorização do olhar enquanto testemunho, uma vez que, na sequência, o olhar do personagem e o olhar da câmera se tornam um.

O gesto que vemos é simbólico, pois é ele que motiva a ação que é centro do enredo: a revolta dos africanos escravizados no navio espanhol *La Amistad*, ocorrida em 1839. Após libertar a si, Cinque (Djimon Hounsou) e seus companheiros arrombam uma caixa com machados e facões e sobem ao convés, onde assassinam a tripulação²². A sequência é construída com planos breves, parcialmente iluminados por clarões, apenas com som ambiente e gritos em espanhol. Os marinheiros são mortos com violência: um deles é trucidado por vários africanos no chão.

Os relâmpagos mostram o chão coberto de sangue. Uma das mortes é mostrada pelo narrador atrás de uma vela branca, com um corte e uma mancha de sangue que a atravessa –

---

²² Spielberg e a produtora Debbie Allen escolheram Djimon Hounsou, modelo africano que tinha feito uma aparição em um videoclipe, sem experiência em atuação, mas com uma presença física adequada ao papel de liderança de Cinque.

uma referência à tela do cinema e ao aparato cinematográfico, marca presente nos filmes de Spielberg²³ (*figura a3*). Os espanhóis reagem atirando contra os africanos, matam dois deles, até que entre a tempestade e os raios, surge caminhando em direção aos únicos dois sobreviventes a figura forte, alta, decidida e vigorosa de Cinque.

Os espanhóis tentam recarregar suas armas rapidamente. Cinque subjuga um deles, toma sua espada, o derruba e enfia a espada em seu abdômen. O golpe é tão profundo que atravessa o convés e faz a lâmina descer ao porão, onde em um plano breve, vemos mulheres acorrentadas. Ele grita e pisa sobre a cabeça do espanhol. Cinque, em contra-plongée, torna-se ainda mais forte (*figura a4*). Em seguida ele tira a espada do corpo. A câmera se movimenta e revela o nome do navio: *La Amistad*. A sequência termina com a melodia que ouvimos na abertura. Logo na abertura o filme revela a noção de polaridade cara ao melodrama, ao opor dois grupos, os dos virtuosos (os escravos) agindo contra os opressores (os espanhóis).

O estilo visual da revolta dos africanos - e as cenas na cadeia enquanto aguardam o julgamento - tiveram como inspiração o estilo do pintor espanhol Francisco Goya, “que capturou o sofrimento dos espanhóis durante a ocupação das forças de Napoleão no país” (Sanello, 2002, p. 271). Spielberg e Kaminski optaram por Goya porque “ele era um realista durante uma época de romantismo exuberante”. (p. 271).

A intenção do cineasta e do fotógrafo era replicar a atmosfera sombria do pintor, reduzindo a temperatura das cores, ao destacar as áreas mais escuras dos frames (Freer apud Friedman, 2006). O visual contou ainda o uso de fumaça entre as lentes da câmera e os atores para reduzir a tonalidade das cores. Kaminski admite que a escolha de Goya poderia ser considerada um sacrilégio, já que o sofrimento dos africanos foi em grande parte responsabilidade de espanhóis e portugueses (2002, p. 271).

Se em *Lincoln*, conforme veremos no capítulo seguinte, os afro-americanos são mostrados como serviçais passivos, em *Amistad* os africanos assumem ativamente o protagonismo pela sua libertação – pelo menos nestes instantes iniciais do filme. Após o massacre noturno, vemos o navio em um dia ensolarado e calmo. Os africanos exploram os objetos que encontram no convés, como uma luneta – outra referência ao olhar - vista por um deles pelo lado contrário (*figura a5*). Um dos membros do grupo está enrolado em uma bandeira dos Estados Unidos – que posteriormente será convertida por ele em turbante. Cinque discute com outro africano. Não há nenhuma legenda para os diálogos em mende, situação que reitera uma das questões centrais do filme: a dificuldade de entendimento do outro, a impossibilidade

---

²³ Referência ao aparato cinematográfico, como analisamos, no recurso às fotografias de *contrabands* e escravos fugitivos vistas em glass plates por Lincoln e seu filho Tad em *Lincoln* (2012), como se fossem um “filme” estático.

de se comunicar e o consequente choque cultural entre indivíduos diferentes. Esta dificuldade se evidencia quando Cinque tenta persuadir os dois espanhóis sobreviventes a navegar rumo ao sol – única referência da sua terra natal distante.

Nossa impressão inicial ao ver o filme pela primeira vez, há muitos anos, era que a ausência de legendas nas falas dos africanos poderia se tratar de um problema técnico na cópia exibida no cinema. Superado o desconforto inicial com esta ausência, nosso olhar passa a ser atraído para outros aspectos da linguagem corporal, como o movimento das mãos dos africanos nas cenas no navio após a revolta. Temos a impressão que a ausência de legendas para as falas em mende poderia estar fundada na percepção de que este grupo pertence a uma cultura que valoriza a oralidade, as narrativas e os antepassados, e que uma sobreposição de legendas em suas palavras soaria como uma espécie de imposição do modo das plateias ocidentais consumirem filmes americanos.

Armond White (1998) não vê como um problema a ausência de tradução nos diálogos em Mende, advogando uma compreensão conectada à força universal das imagens e no que por si mesmas elas revelam. Ao invés de reforçar um preconceito, o cineasta o expõe. “O que seu público imediatamente sabe, ou pode entender visualmente, é a experiência africana. Legendas seriam impertinentes, um *tropo* imperialista”, destaca o crítico (p. 37).

Wyatt-Brown elogia o fato de Cinque e os africanos falarem Mende no filme. “A decisão não apenas cria desentendimentos humorados, mas sabiamente também nos lembra que escravos imaturos não assumiram de uma vez os gestos subservientes e a linguagem que os brancos logo exigiriam pela ameaça e pelo chicote” (1998, p. 1175).

Cai a noite: os africanos se alimentam, cantam e dançam no convés do navio²⁴. Vestem trajes dos espanhóis mortos. Ouvimos acordes de uma melodia de cordas vinda de um navio que se aproxima. Cinque, já estabelecido como liderança do grupo, ordena que se apaguem as luzes. O navio passa próximo ao *La Amistad*: músicos tocam para homens e mulheres em trajes formais sendo servidos por garçons no convés. O ponto de vista se alterna entre os africanos, que observam fascinados a movimentação no navio, (*figura a6*), e as pessoas que devolvem este olhar de espanto para os africanos, quase ocultos na neblina. Excetuando o momento da captura dos africanos, que será mostrado adiante, o breve encontro confirma o choque de culturas e a posição do olhar enquanto força de descoberta e assimilação da diferença.

---

²⁴ Definidos os atores dos papéis principais, a produtora Debbie Allen e Spielberg decidiram que os escravos seriam interpretados por africanos. Após um processo de busca por atores africanos na Europa, a produção recrutou 40 homens, mulheres e crianças em Serra Leoa, Gana, Senegal e Nigéria.

O narrador evidencia sua presença por meio da informação *Seis semanas depois* sobre a imagem. Os africanos tomam um bote e vão até a costa coletar água. Um homem de bicicleta passa ao lado deles, que o observam espantados. Reações à luneta, aos músicos do outro navio e à bicicleta reforçam a diferença, com viés negativo do lado dos africanos, retratados assim como atrasados, pelo espanto diante das tecnologias do olhar, do movimento e do som. Nesse momento, o *La Amistad* é abordado por um navio com a bandeira dos Estados Unidos. O movimento de abertura do filme começa a ser encerrado. Os africanos remam em direção ao navio. Os marinheiros atiram sobre suas cabeças.

Com a presença do navio da Marinha, aos 16 minutos de filme ouvimos os primeiros diálogos em inglês, proferidos fora de campo por um oficial no bote que aborda a embarcação com os africanos: *Atirem sobre as cabeças*. Num gesto desesperado, Cinque se lança ao mar e nada em direção ao sol (significando aqui um retorno ao seu lar). Ele afunda na água e neste momento a trilha de metais e sopro ganha acompanhamento vocal masculino. Debaixo da água, em direção ao fundo, a melodia é substituída por vozes femininas. Subitamente, ele retorna a superfície. O ponto de vista nos revela o bote da marinha acima dele. Cinque emerge e é segurado pelas mãos de um marinheiro. O cerceamento de sua liberdade após o motim vai solicitar que a narrativa seja desenvolvida em torno de sua libertação (variante da marca da salvação do melodrama). Chega ao fim a revolta do *La Amistad* e o primeiro bloco do filme.

1.2.2. Os africanos são aprisionados em New Haven e levados ao tribunal – ações dos defensores

Cinque e os africanos são levados acorrentados a uma prisão. Ele tenta resistir à ação dos militares, que o empurram para a cela e o agridem. Atrás das grades, vemos seu rosto em close, chorando e revoltado, com os olhos arregalados (*figura a7*). O tema musical retoma a melodia feminina triste de *Dry Yours Tears Africa* do início do filme. Em uma clara intervenção do narrador, há um corte e em seguida o plano detalhe de uma boneca branca, de cabelos cacheados e olhar fixo, em outro espaço (*figura a8*). Sobre a imagem da boneca vemos uma superfície metálica que reflete dois olhos de uma pessoa jovem (*figura a9*).

O quadro é aberto e vemos que se trata de uma jovem de cabelos presos em penteado elegante e coroa, observando o reflexo de seu rosto na superfície de uma faca (*figura a10*). Um criado serve um prato diante desta jovem. O plano seguinte, com a jovem na extremidade de uma mesa com louças douradas, traz a informação *Isabela II, Rainha da Espanha*. O que a narração promove com estes três breves planos, além de reiterar a noção da revelação do mundo

por meio do olhar, é uma associação entre o olhar assustado de Cinque com o olhar vazio da boneca e o olhar vaidoso da rainha Isabella (Ana Paquin), criando uma polarização que posteriormente será desenvolvida na narrativa, opondo Cinque e os abolicionistas aos interesses da jovem rainha, infantilizada e manipulável como uma boneca.

Em *Amistad*, relações complexas de sentido são criadas no contraste entre o olhar de Cinque atrás das grades e o olhar da boneca da Rainha Isabella II – o africano prisioneiro e a criança isenta de responsabilidades – muito nova para ter iniciado a escravidão e muito infantil para se dar conta de seus males (White, 1998).

Em plena campanha para a reeleição, o presidente Martin Van Buren (Nigel Hawthorne) é informado da revolta do *La Amistad* e da captura dos africanos. *Com quatro milhões de escravos nos Estados Unidos, por que eu deveria me preocupar com estes 44?* responde ele a um assessor. Abolicionistas tomam conhecimento do caso. Os africanos são levados acorrentados ao tribunal. No caminho, observam um negro de terno conduzindo uma carruagem²⁵. Um deles o chama de irmão. Cinque repreende o amigo e afirma que o condutor não é um irmão, é um branco. O breve diálogo procura representar Cinque como um líder dotado de visão crítica da sociedade para onde foi levado, consciente do status servil dos negros naquele universo social. Porém, no contato mais adiante com o abolicionista negro Joadson, não há nenhum comentário de Cinque sobre a inserção do negro em uma posição social superior.

A primeira das sequências no tribunal é construída de forma a expor didaticamente os complexos e diversos interesses em torno dos africanos capturados. Personagens que começam a apresentar seus argumentos são subitamente interrompidos por novos personagens que entram no recinto com novas reivindicações. O promotor Hollabird (Pete Postlethwaite) inicia sua fala, é interrompido por Lewis Tappan (Stellan Skarsgard), um dos abolicionistas, que alega ter em mãos uma petição sobre o caso. Tappan é interrompido pelo secretário de Estado John Forsyth (David Paymer), que afirma ao juiz que os escravos são proprietários da Espanha e devem ser devolvidos àquele país. Em seguida entram na sala dois oficiais britânicos que reivindicam a posse do navio e sua carga.

O movimento de argumentação e interrupção é encerrado com a presença do advogado dos espanhóis sobreviventes da revolta, que alega ter recibo de compra do que ele chama de

---

²⁵ A maior parte dos exteriores de *Amistad* foi filmada em New Port, Rhode Island. Postes de iluminação e evidências do século XX foram removidas para fazer a cidade ter a aparência de 1840, incluindo um carregamento de 10 mil pés de barro sobre as ruas. Outros edifícios históricos da cidade foram utilizados, como a *Colony House*, onde foram filmadas as cenas da corte. Dois navios históricos foram utilizados para as cenas do *Amistad* no mar.

escravos. Toda a sequência é acompanhada pelas reações dos africanos, que visivelmente se sentem desconfortáveis com a situação. Outros personagens como o abolicionista negro Theodore Joadson (Morgan Freeman) e o advogado Roger Baldwin (Matthew McConaughey) são vistos testemunhando a cena. Além de apresentar personagens e suas motivações em torno do caso dos africanos, a primeira sequência no tribunal já trata de indicar de forma clara as posições de vítimas e seus defensores (africanos cativos e abolicionistas) os que se opõem à libertação e reivindicam direitos de propriedade sobre o grupo (promotor e secretário de Estado), em uma polaridade que é bastante cara ao registro melodramático.

A partir deste momento, o trio formado por Tappan, Joadson e Baldwin une forças em prol da libertação dos africanos. Mais diante a defesa será assumida pelo ex-presidente John Quincy Adams (Anthony Hopkins). Encarcerados e sob a liderança de Cinque, os africanos pouco podem fazer por si mesmos além de dar sugestões, uma limitação dramática que conduz o enredo a ampliar a força dos personagens brancos.

Na mesma linha, outro drama histórico de Spielberg, *A Lista de Schindler* (1993) repete uma estrutura em que os oprimidos – naquele caso, judeus poloneses – são resgatados por um personagem salvador branco – o empresário tcheco-alemão. Adams, Lincoln (do filme homônimo de 2012) e Oskar Schindler são portadores de poderes (jurídicos, legais, econômicos) e conhecimentos necessários para a missão que o destino lhes apresenta, a de salvar uma etnia oprimida. Adiante nos aprofundaremos neste aspecto.

A construção do personagem salvador de John Quincy Adams obedece a uma dinâmica comum na narrativa clássica e nas jornadas narrativas arquetípicas, na qual o personagem é convocado para uma tarefa e inicialmente a recusa²⁶. Ele é apresentado em uma sessão do Congresso, em que está de olhos fechados enquanto um congressista fala sobre ele. Em seguida, fora do edifício, ele é abordado por Tappan e Joadson, que tentam convencê-lo a aceitar a defesa dos africanos. O retrato que o filme apresenta de Adams neste momento é de um idoso senil, alheio à realidade, mais interessado em plantas e estações do ano. Ele responde ao pedido dos abolicionistas afirmando que não é contra nem a favor da abolição.

Este primeiro contato dos abolicionistas com Adams é relevante por dois aspectos. Primeiro, por colocar a missão de convencer o ex-presidente a defender os africanos nas mãos de um personagem negro, Joadson – indicando a responsabilidade que negros libertos e emancipados, sobretudo os bem-sucedidos, tinham para com o fim da escravidão, ainda que a

---

²⁶ Um dos estágios da chamada Jornada do Herói, uma estrutura esquematizada com estágios que o protagonista atravessa em uma narrativa, é a Recusa ao Chamado. O modelo é utilizado para avaliação de roteiros e para explicar a popularidade de certos filmes. Cf. Vogler, 1997.

construção deste personagem seja puramente ficcional. O outro aspecto está nas palavras de Joadson para Adams: *O senhor ainda era criança quando seu pai inventou a América que o senhor ajudou a aperfeiçoar. O trabalho dos Founding Fathers não está completo, ainda resta uma tarefa a fazer, uma tarefa que eles deixaram a seus filhos antes que as treze colônias fossem chamadas de Estados Unidos. Esta tarefa é acabar com a escravidão. Mesmo não admitindo, o senhor é um abolicionista.*

A produtora do filme, Debbie Allen, reconhece que a figura do abolicionista Theodore Joadson foi uma licença poética, pois nenhum abolicionista negro se envolveu no caso do *La Amistad*, ainda que vários combatessem a escravidão na época. Allen justifica a presença do personagem Joadson como uma forma de dar crédito ao trabalho de ativistas como Frederick Douglas (Currie, 1998). Para Wyatt-Brown (1998), Joadson é uma liberdade ficcional que sintetiza dois fabricantes de velas, mulatos e prósperos, que realmente contribuíram para a causa abolicionista, porém pouco se envolveram com o caso do navio *La Amistad*. O historiador critica a liberdade tomada pelo filme ao retratar uma liderança negra atuante, em contraste com movimentos ineficazes de ativistas brancos, fazendo com que, defende ele, Joadson seja tratado de forma igual aos personagens brancos em todas as cenas, lembrando que o preconceito reinante na época e em todo o Norte jamais permitiria tal representação desproblematizada.

A referência à história dos Estados Unidos é constante nos dramas históricos de Spielberg, que coloca o personagem salvador dentro de uma perspectiva mais ampla, de uma responsabilidade ética e de um compromisso com valores considerados perenes, como democracia, liberdade e direitos civis²⁷. Na cena, um personagem negro lembra a um ex-presidente branco dos pais fundadores, excluindo o fato de que Washington e Jefferson eram proprietários de escravos, criando assim a sua versão idealizada do passado, conveniente para o apelo deste momento.

Uma cena curta esclarece duas perspectivas sobre o caso e sobre a questão da escravidão. Durante uma refeição, vemos Baldwin ao centro do quadro, banhado por uma fonte de luz, tendo à direita Joadson e à esquerda Tappan (figura 11). A iluminação associa o jovem advogado à solução mais visível e mais viável para a causa, segundo seu argumento, a noção de propriedade. Baldwin, empolgado, argumenta: *O caso é mais simples do que parece, é como qualquer outra coisa, terra, gado, herança. A única forma de comprar escravos é se eles já*

---

²⁷ Em *Lincoln*, assistimos a dois famosos discursos do presidente. No início, soldados brancos e negros declamam o pronunciamento de Gettysburg. Ao final do filme, Lincoln é visto no discurso inaugural de seu segundo mandato. Em *Ryan* o General George Marshal lê para seus oficiais a *Bixby Letter*, que teria sido escrita por Lincoln para consolar uma mãe que perdeu seus filhos na Guerra Civil.

nascem escravos, como em uma plantation. Se eles nasceram em uma, então eles são bens e não merecem ser julgados, tanto como uma estante ou um arado. Mas, se não são escravos, foram comprados ilegalmente. Ignorem tudo, menos a aquisição de bens roubados. De qualquer forma, venceremos.

Tappan, encarnando o discurso religioso em torno da escravidão, reage indignado, respondendo que, como abolicionista e cristão, ele vê a necessidade de tratar os africanos como pessoas, não como gado. *Cristo foi para a cruz nobremente e não contratou advogado para se tornar um exemplo*, argumenta Tappan. Baldwin, pragmático, responde que Cristo perdeu e que cobrará US\$ 2,50 por dia para ser melhor que o advogado de Cristo.

Para o historiador Bertram Wyatt-Brown (1998), os abolicionistas brancos acabam caindo em estereótipos. O jovem advogado Roger Baldwin, visto como inexperiente e com um senso de humanismo crescente à medida que se envolve com a causa dos africanos, era, lembra o historiador, um advogado de meia idade bem estabelecido, com profundas convicções antiescravagistas.

Outro retrato distorcido, aponta Wyatt-Brown, é o do abolicionista cristão Lewis Tappan, que funciona como contraponto ao personagem de Joadson. O Tappan conhecido pelos historiadores, lembra ele, foi um defensor da libertação dos africanos e de seu retorno à África como missionários para evangelizar o continente, por ele considerado pagão, coerente com suas convicções cristãs.

Segundo o historiador, Tappan foi o responsável pelo comitê do caso Amistad, tendo arrecadado fundos e tomado conta das necessidades dos cativos, inclusive tendo contratado o ex-presidente Quincy Adams. Enquanto se dedicava aos africanos do Amistad, seus negócios faliram e sua filha morreu de tuberculose. No filme ele é visto com traços de fanatismo religioso distante do que observa e da metade em diante vai desaparecendo da trama.

Esta posição religiosa de Tappan é reforçada em seguida. Atrás das grades da prisão, Cinque e um amigo observam um grupo de abolicionistas cristãos, homens e mulheres, se aproximarem do lado de fora²⁸. Eles se ajoelham. Cinque diz: *Parece que vão vomitar*. Os abolicionistas começam a cantar *Amazing Grace*²⁹. Cinque e o amigo dizem que eles são artistas, mas Cinque questiona porque eles parecem tão infelizes. O grupo é mostrado do ponto

²⁸ Wyatt-Brown (1998), salienta que o filme não está isento de apresentar lacunas entre a realidade e as necessidades dramáticas. Algumas delas, diz ele, são gritantes, como o uso de cruzeiros pelos abolicionistas cristãos, que eram comprovadamente calvinistas vivendo no ambiente puritano de New England no século XIX.

²⁹ Um dos mais conhecidos e tradicionais hinos religiosos cristãos, com versos escritos pelo poeta John Newton em 1779. Ouvimos o início do hino, que permanece ao fundo durante a cena: *Amazing Grace, how sweet the sound. That saved a wretch like me. I once was lost but now I'm found, Was blind, but now I see. 'twas Grace that taught, my heart to fear. And grace, my fears relieved. How precious did that grace appear, the hour I first believed.*

de vista de Cinque, com uma grade criando uma segunda moldura na composição, confirmando a estratégia de valorização do olhar adotada pelo filme (*figura a12*). O recurso de criar planos com obstáculos visuais é parte do repertório autoral de Spielberg, como apontaremos nos capítulos seguintes. Como lembra White, “este sentido de uma perspectiva africana é uma mudança enorme na narrativa ocidental. Spielberg força os críticos, clientes privilegiados de uma cultura racista, narcisística, a reconhecer os detalhes da alienação” (1998, p. 37).

A primeira tentativa de contato entre os abolicionistas e os africanos é o início de um processo que, como veremos em várias cenas, demonstra e acentua a dificuldade de entendimento do outro como uma das questões centrais do filme. Baldwin e Joadson, com auxílio de um linguista, questionam os prisioneiros sobre sua origem, mas eles não compreendem uma palavra sequer, incluindo o diálogo do linguista. Cinque observa a situação e diz que Baldwin lembra um catador de fezes de elefante de sua aldeia.

É a dificuldade dos americanos em compreenderem o idioma mende e dos africanos em entenderem inglês que se coloca como uma barreira, derrubada adiante a partir do relato de Cinque, ilustrado por imagens de grande impacto visual, em outra intervenção do narrador. Os africanos são levados novamente ao tribunal acorrentados. Um dos abolicionistas cristãos entrega uma bíblia a um deles e diz que vai orar por ele. Na sala acontece uma longa sequência em que as partes envolvidas expõem novos argumentos sobre os africanos, sob os olhares atentos do grupo no banco dos réus.

A recorrência de cenas no tribunal – incluindo a sequência que decreta a libertação dos africanos, na Suprema Corte – faz com que *Amistad* dialogue com os filmes de tribunal. Nogueira (2010, p. 52) lembra que neste gênero (ou um subgênero do drama) o cenário é fundamental, pois “a retórica toma a sala de tribunal como um palco de contendas verbais, no sentido de garantir que se cumpra a promessa de justiça”.

Em *Amistad* assistimos a longas sessões no Tribunal de New Haven, do Estado de Connecticut e depois à sessão final na Suprema Corte em Washington. Para White (1998), Spielberg problematiza a adesão do filme ao gênero filme de tribunal, ainda que quase metade dele se passe no Tribunal, uma vez que o julgamento historicamente registrado não coloca um ponto final no caso, mas lança luz sobre o futuro de Cinque e seus companheiros – o que, nesta perspectiva, poderia explicar porque as cenas no tribunal não têm grande apelo dramático ou mesmo suspense. A própria importância dada ao tribunal no filme, enquanto espaço onde se espera que seja feita a justiça – como reparação de danos ou punição aos maus – revela a adesão do filme ao melodrama.

Basicamente, o filme se desenvolve entre os debates nas cortes, à espera dos africanos na cadeia, e diálogos entre os abolicionistas em escritórios ou representantes do governo em palácios. Assim como veremos em *Lincoln*, o interesse do filme está nas articulações políticas, nas decisões de bastidores, nas maquinações privadas que vão determinar o rumo dos acontecimentos de caráter público

O segundo contato de Baldwin com os africanos é mais produtivo, uma vez que o advogado entra em contato diretamente com Cinque, personagem que vem sendo construído como líder nato, pelas ações que o qualificam como tal. No pátio da prisão, ele fala em inglês com Cinque, que responde em mende³⁰. Baldwin tenta saber sua origem. Mesmo sem entenderem um ao outro, parecem saber do que falam. Baldwin desenha um mapa na areia e aponta a Filadélfia e Cuba e em seguida desenha o contorno da África (*figura a13*). Entre os desenhos, ele aponta uma distância e pede que Cinque confirme se foi esta distância que os africanos percorreram. Cinque compreende a mensagem, caminha vários passos até a parede da prisão, até quase desaparecer na neblina, e fala em mende que esta foi a distância percorrida - a rapidez com que se comunica apenas visualmente com Baldwin pede imensa boa vontade por parte do espectador. O recurso à imagem, central na sequência do *flashback* de Cinque e em outros momentos, mostra-se aqui uma ferramenta capaz de suprir a barreira da palavra.

Baldwin e Joadson conseguem autorização para inspecionar o *La Amistad* em busca de documentos que comprovem a origem dos africanos. Enquanto Baldwin permanece buscando no convés, Joadson desce ao porão escuro munido de um lampião. A sequência é construída com planos que mostram a reação de Joadson observando e planos que revelam o que ele observa. Assim, é por meio do personagem abolicionista negro que somos introduzidos aos primeiros sinais da crueldade da travessia: correntes, algemas, sangue seco em madeira, tufos de cabelo. Joadson encontra um dente e o guarda no bolso.

Vemos a expressão de choque em seu rosto, até que ele recua e cai entre as correntes atrás dele – uma reação que também se espera do público que assiste ao filme (*figura a14*). Por um instante somos conduzidos, com o personagem, aos indícios do que foi a viagem dos africanos. É pelo olhar de Joadson que experimentamos uma amostra do que a sequência da recordação de Cinque irá nos mostrar adiante com maior visibilidade. Esta breve cena é

---

³⁰ Djimou Hounson (Cinque) e os atores africanos não falavam o idioma mende. Um programa de treinamento intensivo foi desenvolvido pelo estudioso de cultura mende Arthur Abraham, de Serra Leoa. Mesmo durante as filmagens, o expert interrompia cenas para corrigir as falas dos atores africanos. A imersão na cultura e nos costumes Mende, como danças e músicas, incluiu um curso de duas semanas para os africanos. (*The Making of Amistad*, 1999)

inclusive uma preparação para a violência, que veremos adiante no relato da travessia. Violência que neste trecho pode ser considerada maior que a mostrada no início do filme, o que, em certa medida, a justifica.

Baldwin apresenta no tribunal um recibo encontrado no navio. O documento pertence à embarcação portuguesa Tecora. O advogado argumenta que os africanos não vieram de Havana, mas de Serra Leoa, e que foram vendidos. A cena é iluminada com tênues facho de luz de final de tarde que penetram o recinto pelas janelas, sugerindo que neste momento os africanos encontram uma esperança de liberdade (*figura a15*). Diferente de outros filmes de Spielberg, em que a câmera frequentemente se movimenta em torno ou em direção aos personagens, criando constantes mudanças de perspectivas e de composições, *Amistad* é um filme essencialmente de planos estáticos.

1.2.3. Reações aos abolicionistas – interesses do Presidente e da Rainha e a comunicação com os africanos

Até este momento (cerca de 56 minutos de filme) o enredo valorizou mais as ações dos abolicionistas. A partir de agora começamos a ter acesso às manobras de bastidores do poder para que os africanos sejam considerados juridicamente escravos. Ao lado de um conselheiro, a rainha Isabella lê uma carta dirigida ao presidente Van Buren, na qual solicita uma ação imediata no caso dos africanos, antes que a relação entre Espanha e Estados Unidos seja afetada e ainda defendendo a escravidão no Novo Mundo como base da economia de ambas as nações. Ouvimos sua voz *over* e vemos um trem em movimento com bandeiras americanas escoltadas por cavaleiros. Ela lembra que a Espanha ajudou os Estados Unidos na rebelião contra os ingleses. Outro plano mostra Martin Van Buren em um palanque, cercado de bandeiras americanas, sendo saudado por uma multidão, enquanto ouvimos as palavras de Isabella: *Como nações escravocratas, devemos juntos defender nossos princípios*.

Van Buren cumprimenta os eleitores e sorridente beija uma criança no colo de uma mulher, no instante em que ouvimos de novo a voz de Isabella: *Os africanos nunca devem ser libertados*. Os planos da cena apresentam uma iluminação difusa, suave, como se houvesse a intenção de revelar uma artificialidade na campanha presidencial, ao mesmo tempo sugerindo que o poder do presidente vem desta ligação com o povo. A montagem alternando a voz da rainha e o sorridente Van Buren buscando votos cria uma dinâmica na qual a política se revela como espetáculo público (bandeiras, banda, sorrisos), porém com as verdadeiras decisões tomadas no âmbito privado.

No palácio presidencial, Van Buren afirma a um assessor que não vai se curvar a uma rainha que não saiu da puberdade – reagindo na diegese às palavras da carta que acabamos de ouvir. Em um ambiente escuro, parcialmente iluminado por uma cortina semiaberta, Van Buren e assessores discutem o caso. Ele é advertido de que a situação ganhou relevância: se os africanos forem executados os abolicionistas vão se aproveitar disso e se eles forem libertados os eleitores dos estados do Sul não irão reeleger-lo. O assessor adverte ainda que o caso poderá conduzir a uma guerra civil, sugerindo que o juiz seja substituído.

A sequência seguinte é um dos momentos que revelam, na obra de Spielberg, a adesão à contranarrativa, estratégia na qual o enredo e os recursos cinematográficos entram em conflito (Friedman, 2014). Vemos, em plano aberto, um homem subindo uma escadaria de mármore, sendo recebido por outro, que o cumprimenta. Ouvimos em *off* as vozes de Van Buren e um assessor, que conta ao presidente que o juiz é um jovem católico que tem um futuro pela frente. O diálogo prossegue, com a voz afirmando que o juiz é inseguro quanto à sua herança católica. Enquanto presidente e assessor falam sobre o juiz, vemos Van Buren sendo preparado para uma fotografia. Ele senta-se devagar sobre a cadeira, auxiliado por um fotógrafo (*figura a16*). Segura com cuidado, diante do peito, uma faixa nas cores azul, vermelha e branca. O fotógrafo ajeita uma haste de ferro atrás de seu pescoço. Uma tampa é removida da lente da máquina e ao fundo dela vemos Van Buren sentado (*figura a17*).

O fotógrafo ajusta o equipamento, uma caixa grande de madeira, com um orifício no centro mostrando a imagem de Van Buren invertida (*figura a18*). O fotógrafo passa uma chapa translúcida sobre o círculo e Van Buren se levanta. Ouvimos a voz do assessor que apresenta o juiz Coglein (Jeremy Northam). Vemos dentro da câmera, na porção quadrada em seu interior, ao fundo, o momento em que o presidente cumprimenta o juiz com a imagem de ambos, invertida. Nas laterais, fora do espaço da câmera, vemos, ao fundo e fora de foco, o encontro de ambos (*figura a19*). Ao mostrar a imagem de presidente e juiz invertidas, pela lente de uma câmera, o filme expõe a farsa que começa a ser armada com a substituição do juiz responsável pelo julgamento dos africanos. Assim como a imagem, os valores se apresentam invertidos, pois Van Buren pressiona o jovem magistrado a virar o rumo do caso.

O narrador, neste caso, revela a manobra de bastidores recorrendo à mediação do equipamento fotográfico, coerente com a percepção que o filme apresenta do olhar como testemunho, descoberta e revelação. Outro aspecto importante é a preparação para o registro imagético mostrado na cena, uma vez que a fotografia ainda era uma novidade em 1839 e requeria tempo maior de exposição dos motivos fotografados. Em *Amistad* vemos um presidente que posa para um retrato: em *Lincoln* vemos um presidente que por sua vez, vê

imagens de escravos. Ambos os filmes incorporam a emergente cultura visual que se expande no século XIX. A cena também é um comentário visual e autoral – por não nos permitir uma visão clara do encontro do presidente e do juiz – do cineasta sobre este arranjo político.

A manobra para a substituição do juiz revolta os abolicionistas, gerando uma reação imediata de Joadson, que vai implorar o apoio de Adams ao caso. Revelações surpreendentes em situações que pareciam ter um rumo previsível são outra marca do melodrama³¹. O diálogo acontece em uma estufa onde Adams rega suas flores – um local de isolamento do mundo exterior, simbolizando o isolamento do ex-presidente. Joadson conta que o juiz do caso foi substituído. Adams responde que, no tribunal, quem conta a melhor história vence – uma afirmação que antecipa a força do relato de Cinque, uma narrativa ilustrada com imagens e que mudará o rumo do filme, revelando que *Amistad* também é um filme sobre narrativa e narração, sobre o poder de convencimento do narrador.

Adams pergunta a Joadson qual a história dos prisioneiros. Joadson responde que eles são africanos. Adams afirma que isso não os define, da mesma forma que Joadson ter nascido na Geórgia não o define e sim o fato de ser um ex-escravo que superou dificuldades e se tornou abolicionista. Passando da estufa ao escritório, Adams empurra um vaso com flor para o raio de luz que penetra no ambiente, em um evidente comentário visual sobre a caminho que ele sugeriu uma solução o caso, metaforicamente florescendo para a causa dos abolicionistas (*figura a20*).

O incentivo de Adams leva Joadson e Baldwin a buscar na cidade alguém que possa servir de intérprete a Cinque. Os dois aprendem a contar em Mende de um a dez e caminham no porto, aproximando-se de negros e negras que falam em diferentes idiomas. Joadson passa ao lado de uma roda em que marinheiros conversam animados. Um deles se afasta do grupo e repara na contagem feita por Joadson. O plano seguinte mostra, com a câmera do lado externo, Baldwin, Joadson e este marinheiro em uma mesa, conversando. Deduzimos que o tradutor de mende foi encontrado.

A breve cena no porto pode ser vista como uma referência ao ambiente multicultural que começa a se formar nos Estados Unidos no século XIX, tanto pela presença de escravos quanto pela chegada de imigrantes de diversos países. O multiculturalismo da sociedade americana é um tema que interessa a Spielberg e é bastante evidenciado em um filme como *O Terminal* (*The Terminal*, 2004), no qual o protagonista estrangeiro, Viktor Navorski (Tom

---

³¹ Apresentamos uma síntese das características do melodrama na introdução (p. 18).

Hanks), preso no aeroporto de Nova York em função de um golpe de estado no país de onde veio, se relaciona com personagens negros, latinos e asiáticos.

Na prisão, os africanos estão revoltados pela morte de um dos seus. Cantam e carregam o corpo nos braços. São contidos por soldados com baionetas. O intérprete James Covey (Chiwetel Ejiofor) conta a Baldwin que eles precisam enterrar o corpo, ou de acordo com suas crenças, a alma do morto irá assombrá-los. Em meio ao tumulto, um breve plano mostra uma mulher abolicionista cristã cantando, com uma bíblia na mão. O plano seguinte revela o africano que foi presenteado com a bíblia, segurando o livro e observando a confusão em silêncio. Em seguida, Baldwin, Joadson e James Covey encontram Cinque em sua cela. Com cerca de uma 1h10 de filme começa a estabelecer uma comunicação efetiva entre os africanos e seus defensores.

Covey explica a Cinque que o juiz foi substituído e que é preciso que Cinque conte sua história no tribunal. As falas de Cinque em terra serão mediadas pelo tradutor, o que reforça a leitura de que, no fundo, *Amistad* é um filme sobre narrativa e narrador, sobre o desejo e o desespero de elaborar e comunicar uma experiência – no caso a experiência que presenciamos na narrativa a ser relatada por Cinque.

Baldwin insiste que Cinque é um líder forte, que tem fama de ter matado um leão sozinho. Cinque explica que o animal foi morto com uma pedra, por pura sorte. Baldwin, Joadson e James, esta pequena plateia na cela, neste instante representa o público que assiste ao filme, aguardando a narrativa de Cinque, que vem sendo preparada em cenas anteriores, como demonstramos. O gatilho para o relato é disparado quando Joadson tira do bolso o dente encontrado no porão do *La Amistad*. Cinque o toma de suas mãos e se posiciona frontalmente à câmera, em plano fechado – como um ator em um palco de teatro diante do público (*figura 21*). Manipula o dente entre os dedos, diz algo em mende e tem início a sua narrativa, um outro filme dentro do filme.

1.2.4. A narrativa de Cinque: captura, travessia e comércio

Observando o dente de leão em suas mãos, Cinque diz uma frase em mende. Há um corte e vemos uma jovem caminhando em plano médio, com o fundo desfocado, olhando fixamente e sorrindo para a câmera. Ouvimos em *over* a voz do tradutor James Covey que interpreta a frase dita por Cinque ainda na cadeia: *Minha mulher me deu*. De volta ao plano anterior, na cela, Cinque fala algo breve.

Vemos a mulher do plano anterior agora em quadro mais aberto: ela caminha e segura a mão de uma criança, tendo à sua frente um homem com um tecido amarelo enrolado no ombro que gesticula para ela. Ouvimos a voz *over* de Cinque: *Para me proteger*. Vemos o mesmo quadro anterior da cela, com Cinque próximo à câmera. Baldwin se aproxima por trás dele e diz: *Preciso que conte como chegou aqui*, frase que é traduzida para o mende por Covey.

Cinque abaixa a cabeça, a câmera acompanha o movimento em direção à sua mão, que é fechada segurando o dente de leão. Este final da cena na cela de Cinque tem a função de introduzir e preparar o espectador para o que verá a seguir. A montagem alterna breves planos da esposa de Cinque e dele na cela, promovendo a conexão entre o presente na diegese e sua memória, ao mesmo tempo que a repetição do enquadramento frontal fechado canaliza a atenção para Cinque como protagonista e testemunha dos acontecimentos, criando grande expectativa para o seu relato, que demarca de forma inconfundível o início de outro filme, aquele em que finalmente somos apresentados aos fatos pelos seus participantes.

Somos posicionados no drama familiar de Cinque. Ele observa a mulher se afastar (*figura a22*). Subitamente uma rede cai sobre ele, que grita, se enrosca e é arrastado por um grupo de negros para dentro da mata (*figura a23*). A mulher segue caminhando de costas (*figura a24*). Cinque grita, desaparece na mata e um plano mostra o menino que está com ela olhando para trás, vendo apenas as árvores. Desesperado e espremido pelas cordas da rede no chão, Cinque oferece sua colheita para não ser levado. Vemos em contraplongée um homem negro, com um lenço na cabeça e um pedaço de pau na mão, batendo forte em Cinque. Ele é carregado por dois homens até uma praia e jogado na areia, com sangue escorrendo de sua cabeça (*figura a25*). Vemos outros homens, mulheres e crianças ajoelhados e amarrados. Cinque é levado até o grupo e preso com cordas.

O narrador nos informa: *Fortaleza de escravos Lomboko*. Um plano geral revela uma fileira de homens, mulheres e crianças amarrados descendo uma escadaria de pedra. Um corte fecha o quadro e mostra um grupo de negros ao lado de um homem de chapéu e terno branco debaixo de um guarda sol. O homem negro manuseia uma espingarda com baioneta e sorri satisfeito. Ao fundo vemos Cinque descendo a escada e olhando para este homem e um leve movimento de câmera mostra uma caixa de espingardas próxima ao homem negro – composição que condensa informações no mesmo quadro, evitando ou reduzindo assim a necessidade de mais cortes e de diferentes mudanças de câmera (*figura a26*). O plano seguinte, em contra *plongée*, mostra Cinque descendo a escadaria amarrado, tocando no dente de leão.

Assim que é jogado na areia após ser agredido, o quadro nos permite ver outros escravizados. O momento final da sequência é altamente informativo. Ao fundo, em foco, os

africanos amarrados descem a escada e em primeiro plano um negro recebe armas de um branco, como, deduzimos, pagamento pela captura das pessoas. Em dois planos, um aberto e outro fechado, o filme direciona a atenção para a participação de africanos na escravidão de outros africanos³².

O personagem do homem branco permanece estático no breve plano, quase como um elemento decorativo diante do entusiasmo do negro ao verificar a lâmina da baioneta. Cinque aparece ao fundo neste exato momento em que a negociação é concretizada porque ele é a testemunha de todo o processo. Ao longe, percebemos seu olhar de reprovação e revolta com a transação comercial que acaba de presenciar e da qual se torna parte, como mercadoria trocada por armas. O plano é encerrado com a caixa de espingardas para reforçar o negócio e também para lembrar da influência do homem branco como fornecedor de instrumentos de matança para serem utilizados pelos seus aliados africanos contra outros africanos.

Os africanos são transportados em botes ao navio *Tecora* – somos informados do nome do navio com um movimento de câmera lateral, evidenciando a preocupação do melodrama em ser claro. Assim que embarcam, passam diante de um padre que os abençoa e diz: *Dios los perdona e los ama a todos*, com forte sotaque espanhol, idioma que ouvimos sendo falado pela tripulação, apesar de se tratar de uma embarcação portuguesa – um erro gritante de caracterização em uma produção que, no discurso, busca a maior autenticidade possível na representação dos acontecimentos (*figura a28*). Planos curtos mostram que, à medida em que entram no barco, os africanos, acorrentados uns aos outros e completamente nus, são chicoteados pelos marinheiros³³.

Vemos Cinque espremido em uma fileira de homens: um balde de água é jogado nele e uma mão aponta uma pistola em sua direção (*figura a29*). Sem nenhum motivo, um marinheiro pula no convés e atira em direção à multidão (*figura a30*). Os africanos gritam e vemos uma mulher caindo no piso do convés. Sendo o custo de captura e transporte muito alto, em nenhuma hipótese um tripulante mataria gratuitamente um escravo, diminuindo assim o lucro, seu ganho e danificando o que se tratava como mercadoria, sobretudo se tratando de uma mulher jovem

---

³² De acordo com o historiador Ira Berlin, em uma das raras publicações sobre história da escravidão nos Estados Unidos publicada no Brasil, “À medida que as sociedades se empenhavam no comércio de escravos, os enclaves costeiros se ornavam sociedades com escravos. A escravidão africana em suas várias formas – da penhora ao cativeiro – era praticada nestas localidades. Tanto europeus quanto africanos tinham escravos – importavam-nos e exportavam-nos, alugavam-nos, usavam-nos como garantia e os negociavam” (2006, p. 40). Não se esperava que o drama histórico voltado ao grande público discuta em profundidade tal questão, que, representada no filme em momentos muito breves, pode ter passado em banco para a maioria dos espectadores, pois no trecho há mais elementos de apelo emocional que atraem a atenção.

³³ A pretensa autenticidade histórica, chancelada pela consultoria de historiadores e sempre presente em produções com grandes orçamentos, levou os atores africanos a usarem correntes de ferro verdadeiras em cena, com o efeito desejado de criar uma conexão entre o passado e o trauma da escravidão.

com capacidade reprodutiva. Este gesto dentro da cena soa como uma invenção exagerada (própria do melodrama) para reforçar a crueldade da situação.

No porão escuro do *Tecora*, iluminado parcialmente pela claridade do dia que atravessa uma abertura no convés, os africanos estão deitados uns ao lado dos outros, nus (*figura a31*). Outros vão descendo empurrados e chicoteados pelos tripulantes, que puxam suas correntes pelo pescoço e os empurram para baixo de estantes de madeira – aglomerados que lembram dormitórios de campos de concentração, possibilitando uma associação imediata com *A Lista de Schindler* e as cenas em que mostram o interior do campo dos galpões no campo de Plaszow. Uma mulher grita, vemos as pernas de um homem a agredindo. Um plano mostra Cinque acorrentado. A música de metais é triste. Vemos homens nus de bruços no chão, mulheres chorando e mãos acorrentadas, iluminadas pela claridade.

A música ganha acompanhamento vocal, como se fosse um lamento, e vemos o *Tecora* em meio a uma tempestade, com raios e relâmpagos, com o navio subindo e descendo as ondas. No porão, mulheres nuas e molhadas, iluminadas pelos clarões dos relâmpagos em *flashes*, choram e se abraçam umas às outras (*figura a32*). Em meio aos gritos de desespero, ouvimos o choro de uma criança. Em *flashes* muito rápidos, uma mulher grita e vemos um recém-nascido no peito de uma das mulheres (*figura a33*). O bebê é levantado pelos braços e carregado de mão em mão até que é entregue a um homem, que o abraça sorrindo e o traz ao seu peito (*figura a34*). Este homem olha para fora de campo e vemos uma mulher, abraçada a outra e chorando. Um plano fechado mostra uma jovem deitada no piso, de olhos inertes.

A sequência é filmada com uma câmera instável, que captura os personagens no balanço da tempestade atingindo o barco, quebrando o padrão de estaticidade do filme que o filme desenvolve até este momento. Os relâmpagos, como vimos na sequência de abertura, fornecem a claridade em intervalos, nos impedindo de visualizar totalmente os horrores no porão, fornecendo uma experimentação parcial do aperto, desconforto e escuridão do espaço. Esta referência à maternidade é constante no melodrama, que lida com as emoções do público em representações que apelam a temas sensíveis, como nascimento e morte.

Abraham Lincoln, (Griffith, 1930) em um breve trecho, e a série de televisão *Raízes* (1978), adaptada do romance de Alex Haley, mostraram a Travessia do Atlântico, a jornada entre a costa africana pelo oceano até as Américas. Porém, esta representação de *Amistad* se diferencia com um apelo visual e dramático único, costurado com a música vocal, *flashes* breves de corpos nus acorrentados e um recém-nascido sendo conduzido por diversas mãos.

O momento seguinte da sequência inicia com o plano de uma mão acionando um fonógrafo, cuja melodia suave passamos a ouvir. Ouvimos vozes em espanhol. Vemos os

tripulantes brancos dançando com africanas enquanto Cinque atravessa o convés, carregando o corpo da mulher que deu à luz no porão e o atira ao mar. Cinque retorna, com o mesmo enquadramento anterior e desta vez percebemos os marinheiros tentando beijar as mulheres, que resistem (*figura a35*).

Vemos os pés molhados de sangue de um africano que está sendo chicoteado, enquanto outros africanos assistem o castigo (*figura a36*). Dois africanos, em posição frontal à câmera, gritam enquanto recebem chicotadas de um homem branco ao fundo (*figura a37*). Na beira do navio, uma mulher segura o recém-nascido no colo, embrulhado por uma manta e olha para Cinque, que retribui o olhar. Cinque, acorrentado, está em pé assistindo ao açoite dos companheiros diante de si (*figura a38*). Ao fundo, após o corte, vemos a mulher se atirar ao mar com o bebê (*figura a39*). O homem amarrado grita, seu corpo está banhado em sangue (*figura a40*). Ele recebe uma chicotada forte, há um corte e vemos sangue espirrando no rosto de Cinque.

Toda a cena é construída a partir da presença de Cinque nos planos e nos contra planos, direcionados a ele, com exceção dos momentos em que vemos os homens sendo açoitados. Esta centralidade do personagem confirma o seu papel de testemunha da crueldade, que visualiza diante de si os acontecimentos e também participa deles. Ao mesmo tempo, a cena em *Amistad* nos coloca diante do horror de ver, uma vez que Cinque é convertido momentaneamente em espectador silencioso de uma ação encenada diante de si – o preço pago para poder posteriormente construir um relato claro do que visualizou. Não nos é informado qual seria o motivo do castigo dos dois homens, que como outros momentos anteriores, parece encenado para chocar e para nos tornar cúmplices do olhar angustiado de Cinque neste momento.

As transições entre as diversas etapas do horror da Travessia são pontuadas com planos abertos do Tecora navegando com um céu azulado ao fundo (*figura a41*). É uma imagem digna de uma pintura marítima, que jamais permitiria ao seu observador sequer imaginar os horrores que abriga – o que evoca o Shoah (Lanzmann, 1985) com seus campos verdejantes e floridos na Polônia, onde a bela paisagem esconde os locais de extermínio em massa de judeus durante a guerra. No porão, iluminadas pela claridade que vem do convés, vemos mãos suplicam por uma papa branca que é jogada pelos marinheiros com uma concha. Um deles diz para não dar nada a um dos africanos, pois ele está doente. Os homens e mulheres suplicam por comida, o homem segue selecionando *esta sim, esta não*. Vemos a concha ser tirada de um panelão e despejada nas mãos dos africanos, que acorrentados comem desesperadamente com as mãos.

Cinque se lambuza com a papa e se afasta para não ter sua porção roubada, enquanto uma mulher pega os restos da papa do rosto de outra e come. No convés, uma rede com pedras

amarradas a uma corrente é atirada ao mar. Vemos Cinque gritando abraçando um tripulante. A corrente afunda e leva consigo homens e mulheres nus, que escorregam no convés e caem ao mar, um após o outro. A fileira passa rapidamente por Cinque, que grita ao fundo enquanto é açoitado por outro tripulante.

Vemos os africanos caindo na água, empurrados por um tripulante. A câmera em contra plongée, inserida no mar, mostra os homens e mulheres afundando acorrentados – um ponto de vista do narrador. O tema musical com vozes é intensificado. Os homens e mulheres afundam e se debatem. Segundo o historiador Marcos Napolitano “dar a ver o trauma invisível e indizível poderia ser um lema de Spielberg (...)” (2007, p. 73).

Outro aspecto deste trecho refere-se à verossimilhança – sempre buscada nos dramas históricos por um rigoroso controle dos detalhes cênicos. Por mais que um diálogo adiante justifique pelas palavras de um oficial britânico que há registros de navios que atiravam ao mar escravos para evitar problemas com a fiscalização dos navios britânicos ou para racionar a alimentação, seria pouco provável que os prisioneiros do *Tecora* fossem atirados ao mar por pura crueldade, sem nada que justificasse, na ficção, tal atitude. Com exceção do apelo ao exagero do melodrama.

O momento final da sequência inicia com o plano aberto de um belo mar azul em dia de sol. A câmera, posicionada em terra firme, se movimenta para baixo e revela os sobreviventes da Travessia andando acorrentados por um caminho entre pedras e ondas. O narrador informa o local: *Havana, Cuba*. Ouvimos ordens em espanhol. No mesmo quadro, o movimento lateral mostra em primeiro plano, dois homens em lados opostos de uma mesa, contando moedas. Um deles diz: *mil e trezentos (figura a45)*. Planos curtos mostram os africanos sendo lavados com sabão e com óleo. Homens e mulheres com trajes sociais, vistos em contra-plongée, em uma aparência esnobe, olham para baixo (*figura a46*). Os escravos sobem a um tablado de madeira onde são oferecidos em leilão para uma multidão eufórica.

Vemos os escravos em primeiro plano e ao fundo as pessoas com trajes sociais. Os homens gritam no tablado, os participantes gesticulam no chão. Um movimento de câmera revela Pedro Montes e José Ruiz – os espanhóis sobreviventes da revolta do *La Amistad* – negociando com um homem de chapéu. Vemos os africanos saindo de botes e entrando em um navio, onde os dois espanhóis atribuem nomes para cada um que pisa no convés.

Um deles aponta para um africano e diz: *Negro Bernardo*. O outro, sentado, escreve com uma pena este nome em uma longa lista (*figura a47*). Cinque sobe ao convés, a câmera executa um movimento para revelar o nome *La Amistad*. Há um corte e vemos imagens da revolta: Cinque extraíndo o prego da madeira e removendo a espada do abdômen do tripulante

morto, apenas com a melodia vocal que abriu o filme. Ele grita, é iluminado pelos clarões dos relâmpagos, está encharcado da chuva, mas o único som é o lamento musical (*figura a48*).

Termina o *flashback* de Cinque, um conjunto articulado de cenas com planos curtos, sintetizando as etapas do processo que envolve a captura ao transporte e comercialização dos africanos. É uma sequência longa, de quase onze minutos, praticamente sem diálogos. O pouco que ouvimos são frase soltas em espanhol e os lamentos dos cativos. É uma narrativa profundamente visual, convertendo e sintetizando em uma sequência a memória coletiva de diversos momentos deste acontecimento traumático, no filme transformado em narrativa articulada a partir da experiência de uma testemunha.

Em *Black Misery, White Guilt and Amistad* by Debbie Allen; Steven Spielberg and David Franzoni (1999) - respectivamente diretor, produtora e roteirista do filme- Chester J. Fontenot relata sua experiência de ter visto o filme na companhia de uma plateia multirracial. De acordo com ele, o público manteve-se em concentração silenciosa durante a primeira parte, que vai da revolta no navio *La Amistad* até o segundo julgamento de Cinque e seus companheiros no Tribunal de New Haven³⁴.

Ele recorda que o horror tomou conta de toda plateia, justamente na sequência do relato de Cinque. A mudança da narrativa, dos abolicionistas para o líder africano, com relato ilustrado por momentos de violência e crueldade, deixou a plateia em choque, com muitas pessoas chorando, lembra. Fontenot destaca que a sequência nos coloca sob uma perspectiva direta, não a de relatos em documentos, ou a dos advogados brancos, mas de uma testemunha experiencial, que vivenciou e agora nos reconta com imagem e sons o que viu e sentiu – ignorando o processo de mediação inerente a toda representação. É como se começasse um outro filme, defende ele, para o qual Spielberg vinha preparando o público:

“A voz coletiva de Cinque entrelaça uma narrativa gráfica que se tornou um *tropo* dentro da cultura norte-americana, que significa tanto a dor do grupo dos afro-americanos e a culpa social dos brancos. Enquanto um grupo de afro-americanos me disse, após ver *Amistad*, que se sentiu como se a história de Cinque fosse sua própria narrativa, um número igual de brancos indicou que esta narrativa os trouxe muito perto dos pecados culturais de seus antepassados”. (p. 238).

Do último plano de Cinque em pé no convés do *La Amistad* à noite, na chuva, com a espada ensanguentada na mão, passamos ao close de seu rosto. Vemos que ele está no tribunal,

---

34 Chester J. Fontenot, Jr. é professor e diretor de *African-American Studies* na *Mercer University*. Autor de seis livros, incluindo estudos em *Black American Literature*, uma obra sobre o teórico racial Frantz Fanon e dois títulos sobre o ativista negro W.E. B Du Bois. Ministro batista, desenvolve trabalho social junto a gangues negras. Disponível em <https://cla.mercer.edu/southern-studies/faculty/>. Acesso em 27/11/17.

uma transição espacial promovida pelo narrador como recurso de síntese. O relato que acabamos de presenciar teve início em sua cela e foi concluído para a plateia que acompanha o julgamento do caso. Na terminologia da Narratologia, conforme expomos na introdução, Cinque se torna o personagem focalizador do *flashback* – um recurso que intensifica a dramaticidade do relato. O foco – cognitivo, emocional e visual - desta sequência inteira é dado por ele. Mesmo nas imagens que não revelam seu ponto de vista estritamente ótico, (os chamados planos ponto de vista), nós percebemos que o tom emocional, o peso afetivo, pertence a Cinque enquanto testemunha e participante dos acontecimentos mostrados.

1.2.5 Reações à narrativa de Cinque – libertação dos africanos e manobras do governo

O pequeno público de Cinque na cadeia, no início do relato, é ampliado por dezenas de espectadores no tribunal. Cinque fala e Covey traduz. Ele aponta para os dois espanhóis do *La Amistad* sentados e afirma que queria ter matado ambos. Vemos os africanos sentados, com correntes nos pescoços, todos usando camisas brancas. A partir deste ponto, outros interessados na causa expõem seus questionamentos. O promotor Hollabird argumenta que tribos africanas mantêm escravos, gerando uma discussão com o tradutor. Covey explica que tanto a palavra *escravo*, quanto *trabalhador*, apresentam significados próximos no idioma mende - uma questão semântica que envolve uma compreensão mínima do que era ser escravo na África³⁵. O oficial britânico, interrogado por Baldwin, afirma que existe uma fortaleza de escravos na costa africana, confirmando verbalmente o que acabamos de ver imageticamente pela memória de Cinque. O militar revela ainda que alguns navios jogam africanos ao mar para não serem capturados pelos britânicos, que patrulhavam os mares para garantir que a abolição do tráfico fosse respeitada³⁶.

Uma breve bateria de imagens, sob a perspectiva de Cinque, revela a tensão no ambiente. Uma mão desenha em um papel os africanos sentados; um deles folheia a Bíblia e se detém na imagem de Cristo. A bandeira dos Estados Unidos tremula do lado externo; detalhes

---

³⁵ Para Berlim, “a servidão em geral não impedia homens e mulheres de casar, de adquirir propriedade, inclusive escravos, de usufruir de uma modesta prosperidade e por fim de serem incorporados à sociedade que os acolhia” (2006, p. 46). Para Mattoso, “Nessas sociedades muito hierarquizadas, o escravo já existia, mas só era comum no Benin e em regiões sudano-sahelianas. O cativo, contudo, estava integrado à família e não podia ser vendido, sendo um escravismo quase patriarcal que excluía o tráfico” (2016, p. 47). A confusão na tradução, o esclarecimento do tradutor Covey e o oportunismo do promotor confirmam uma das questões essenciais do filme, a do entendimento do outro, como destacaremos adiante.

³⁶ A Inglaterra proibiu a escravidão desde 1806 e passou a pressionar outros países para seguir o mesmo caminho, o que não aconteceu (Jones, 1987). Sem a “carga” humana, os navios não poderiam ser acusados de desrespeitar tratados internacionais que coíbiam o tráfico de escravos.

do uniforme do oficial britânico; mãos batem nervosas na madeira; uma bengala toca o chão; Cinque tenso respira ofegante e sua muito. Um raio de luz penetra pela janela. Hollabird e o militar britânico discutem, até que ouvimos um sussurro: Cinque, com dificuldade, diz: *Give us free* (figura a49). O juiz pede que se cale, ele grita com mais força, esticando os braços acorrentados, enquanto a música instrumental ganha acompanhamento vocal.

Na prisão, vemos os africanos sentados. Um deles, Yamba (Razaaq Adoti), está olhando a Bíblia. Cinque diz que ele não precisa fingir interesse. Yamba responde que está começando a compreender o livro. Há um corte e vemos uma pia com água benta em uma igreja (figura a50). De volta à prisão, à medida em que Yamba fala, vemos planos nos quais ele aponta e comenta as imagens da Bíblia. Yamba diz a Cinque que o povo deles sofreu muito até que nasceu um salvador (figura a51).

Vemos a ilustração de Cristo que Yamba mostra a Cinque na bíblia, explicando que não sabe quem é o homem na imagem, mas percebe que ele é seguido pelo sol (figura a52). A imagem seguinte mostra Cristo curando um homem. Yamba comenta que ele cura pessoas com as mãos. Outras páginas mostram Cristo protegendo uma mulher ajoelhada e cercado de crianças. Yamba conta que ele protege as mulheres, que crianças são levadas a ele e que o homem caminha por cima das águas. Há um corte e vemos um homem na igreja, ajoelhado diante do altar.

Outra página é mostrada a Cinque e o companheiro diz que o homem foi acusado de um crime. *Aqui está ele de mãos amarradas*, diz. Cinque: *Ele deve ter feito alguma coisa, mas o que nós fizemos?* Yamba responde que ele foi morto. e que umas pessoas removeram o corpo deste homem desta coisa – ele faz com os dedos o sinal de uma cruz.

Na igreja, em *plongée* (o chamado ponto de vista de Deus),³⁷ vemos o homem de roupa preta fazendo o sinal da cruz. Outro plano mostra este homem rezando em latim abaixo de uma cruz com o Cristo pregado (figura a53). Yamba prossegue a explicação: *Eles o levaram a uma caverna, o enrolaram num pano, acharam que estava morto, mas ele reapareceu para seu povo.*

Ouvimos uma voz masculina afirmando em *over* *Mea culpa, mea máxima culpa*. Yamba diz: *Então ele subiu ao céu*. Vemos a página da bíblia com a imagem de Cristo ascendendo aos céus. O plano seguinte, na igreja, em *contra-plongée*, com Cristo ao fundo, revela que o homem orando em latim é o juiz Coglin (figura a54). Na prisão, Yamba, apontando a imagem, diz que é para onde a alma vai quando as pessoas morrem e eles irão para lá após morrer. Na igreja, o juiz se levanta e caminha em direção à câmera, possibilitando visualizar seu rosto com clareza

---

³⁷ Empregado, por exemplo, nos filmes de Scorsese, como em *Taxi Driver* (1976), com a intenção de sugerir cinematograficamente um olhar divino e acusador sobre o personagem.

(figura a55). No início da oração do juiz, a escolha do enquadramento revela que ele está sendo avaliado por um “olhar divino”. Ao final de sua prece, o enquadramento (de baixo para cima) ganha outro sentido, de força e de decisão correta, de inspiração religiosa, com o juiz tendo sua consciência “protegida” pela imagem de Cristo na cruz.

Em outros momentos do filme presenciamos a potência da imagem em esclarecer conceitos inacessíveis por meio da palavra, seja em gestos ou quando Cinque caminha vários passos para esclarecer a distância percorrida até chegar a costa dos Estados Unidos. Sua narrativa para o tribunal é o melhor exemplo. As imagens bíblicas interpretadas por Yamba e explicadas com entusiasmo a Cinque ampliam a experiência do olhar como fonte de conhecimento legítimo e a facilidade de acesso a conceitos por meio de imagens, mais que palavras – como é o caso do próprio filme de Spielberg.

As lições do cristianismo são apreendidas apenas por imagens, promovendo uma associação entre o destino de Cristo e o dos africanos a partir da bíblia. Porém o narrador oferece outra conexão, a da crença cristã do juiz com a crença dos africanos, ao alternar planos da explicação de Yamba com a presença, construída em suspense, do juiz na igreja. Imagens da bíblia vista pelos africanos são associadas a imagem do Cristo na cruz em formas de escultura na igreja, ambas gerando reações diferentes em seus observadores. A voz do juiz orando em latim, audível no final da cena na cela, reforça a ligação entre dois espaços distantes, deixando claro que o resultado do julgamento terá um componente religioso.

A edição da bíblia que Yamba e Cinque folheiam no ambiente do filme em 1839 é a edição ilustrada por Gustave Doré, publicada apenas em 1865 – portanto uma liberdade ficcional. Mas este dado, exterior ao filme em si, aponta para o ano em que a Guerra Civil americana finalmente chega ao final e Lincoln é assassinado. A inserção de um documento com existência no mundo real no mundo da ficção poderia sugerir que o conflito entre Norte e Sul e a morte do presidente estão sendo semeados com a repercussão do caso dos africanos do Amistad – operação que o narrador trata de materializar ao final, como veremos.

Como resultado desta sequência, é possível supor qual será o veredito. Os africanos são conduzidos novamente ao tribunal. No caminho, Yamba observa cruzeiros nas velas de um navio. Na corte, o juiz ordena a prisão dos dois espanhóis que falsificaram a origem dos acusados, declara que a rainha da Espanha não tem influência sobre nascidos na África e determina que os africanos sejam devolvidos à sua terra com as despesas pagas. Os abolicionistas vibram, os africanos gritam e erguem suas correntes.

Como reação a este ato, durante jantar no palácio presidencial, o ministro espanhol Calderon critica a independência das cortes americanas. Um senador sulista monopoliza a

atenção dos convidados à mesa alertando que, se a escravidão for banida do Sul, todos os habitantes dos estados sulistas serão escravizados e que poderá haver uma guerra civil. *Que presidente vai querer estar no poder quando tudo desmoronar? Que tribunal será responsável por uma guerra?* ameaça ele.

O abolicionista Tappan diz a Joadson que os africanos valem mais mortos que vivos. Baldwin interrompe a comemoração do grupo na prisão comunicando a Cinque que o presidente apelou da decisão. Cinque se revolta, tira a roupa e caminha nu diante da fogueira (*figura a56*). É uma imagem que evidencia o conflito spielberguiano entre luz e sombra (Kendrick, 2014). Baldwin escreve uma carta em um apelo desesperado a John Quincy Adams. Ouvimos sua voz lendo as palavras da carta enquanto vemos Adams regando flores. Na prisão, enquanto Baldwin tenta estabelecer um diálogo com Cinque, Adams surge na porta.

No escritório de Adams vemos Baldwin debruçado sobre vários livros. Covey leva a Cinque um questionamento feito pelo africano envolvendo a jurisdição do navio, dos Estados Unidos e da Espanha. Adams responde que a corte não reconhece jurisdição. Planos curtos são articulados entre Covey e Cinque na Cella e em seguida entre Covey e Adams, com o objetivo de demonstrar a intenção de Cinque de influenciar no processo e sua inteligência ao fazer uma leitura do caso, sugerindo a aplicação de tratados e acordos. Covey lê um papel contendo vários argumentos sobre tratados entre países e continentes. Adams responde negativamente a todos e se irrita.

A comunicação entre Cinque e Adams, mediada pelo tradutor Covey, revela-se inviável, forçando assim o encontro entre o africano e o ex-presidente. Cinque chega acorrentado e conduzido por um grupo de homens ao escritório de Adams, que imediatamente ordena que sejam retiradas suas correntes. Ambos passam à estufa de flores. Adams mostra algumas espécies a Cinque e comenta sobre elas, até que Cinque se entretém com uma pequena flor azul coberta por uma redoma. Ele tira a redoma e cheira a flor, vista em plano detalhe. Adams explica que é uma violeta africana. O diálogo todo ocorre sem a presença do tradutor Covey, como se o filme, neste momento, tivesse a intenção de promover um entendimento que transcende as palavras, valorizando Adams como um personagem que consegue compreender e respeitar Cinque.

Em seguida, vemos Cinque e Adams em lados opostos de uma mesa do escritório, com Covey traduzindo as falas ao lado de Cinque. Adams explica que a causa será levada à Suprema Corte. Cinque afirma que Adams é um grande cacique, Adams responde que ele já foi um cacique e que o país está dividido neste momento. Cinque diz que eles não estarão sozinhos, que os ancestrais serão invocados do passado para auxiliar. A cena breve é construída em campo

e contracampo. Ao final os dois ficam em silêncio e se olham fixamente, com a câmera se aproximando lentamente em direção a ambos – um dos raros movimentos de câmera do filme (*figura a57*). A associação entre as flores e o personagem de Adams revela como o filme manipula elementos visuais. Na primeira vez em que é abordado pelos abolicionistas, ele dá mais atenção às flores no jardim. Depois o vemos recebendo um apelo por carta dos abolicionistas e uma visita de Joadson, até o encontro com Cinque na estufa em torno de uma violeta africana – como se o personagem fosse também florescendo, ou despertando para a causa abolicionista.

1.2.6 O julgamento do caso na Suprema Corte e encerramento

A sequência do julgamento do caso é a mais longa de todo o filme, com duração de cerca de 14 minutos³⁸. É toda construída com câmera estática, recurso pouco utilizado nos filmes de Spielberg, como já mencionamos. A justificativa do fotógrafo e colaborador habitual de Spielberg, Janus Kaminski, é que em uma Corte as pessoas assistem a um julgamento e não se movimentam, e a intenção era fazer o público sentir-se observador naquele local (Freer *apud* Friedman, 2006, p. 279). O protagonismo é todo de Adams, de suas falas e passos pelo tribunal. A sequência é aberta com um enquadramento lateral com profundidade de campo revelando os nove juízes, todos idosos e banhados por intensa claridade que atravessa as grandes janelas do recinto. Enquanto Adams fala, o ponto de vista varia com a câmera na plateia ou quebrando o eixo de 180 graus, do lado dos juízes.

A montagem alterna planos de Adams se dirigindo aos juízes com planos de Cinque, Joadson e Baldwin e Covey assistindo a defesa. Em um ponto da argumentação, uma intensa luz artificial é projetada sobre o trio, indicando uma noção de virtude, presente na estrutura do melodrama. Quase ao final de sua fala, vemos Adams no mesmo enquadramento que os juízes, sugerindo que naquele momento suas palavras conquistaram a atenção deles.

Adams diz: *Por que estamos aqui? Um simples caso de propriedade ser debatido na Suprema Corte dos Estados Unidos. Ou seria nosso medo da Guerra Civil que nos deixou somar ideias num caso que nunca pediu isso e agora nos leva a desprezar a verdade? Este não é um simples caso de propriedade, é o caso mais importante que já passou por este tribunal, pois no fundo o que importa é a natureza do homem.*

---

³⁸ A intenção de Spielberg era filmar a cena final do julgamento na Suprema Corte em Washington, o que lhe foi negado, levando a produção a recriar um set em Connecticut bem parecido com o original.

Ele alerta aos juízes que a Rainha Isabela deseja que a corte americana se porte como os tribunais espanhóis e sejam submissos. Coloca a mão nos ombros de Cinque: *Este homem é negro, todos podemos ver isso, mas podemos também ver que é verdadeiro? Que ele é o único herói nesta sala. Se fosse branco não estaria aqui lutando por sua vida, se fosse branco e seus escravizadores fossem ingleses ele se curvaria com o peso de medalhas e honrarias e canções seriam escritas sobre ele. Sua história seria contada e recontada nas escolas nossas crianças saberiam seu nome tão bem quanto o de Patrick Henry*³⁹.

Adams conta que Cinque o recordou sobre a importância da sabedoria dos ancestrais. Caminha diante dos bustos de presidentes americanos (*figura a58*) e fala: *Deem-nos a coragem de fazer o que é certo, e se isso significar Guerra Civil? Então deixam que venha e quando vier, que finalmente seja a última batalha da Revolução Americana. É tudo que tenho a dizer.*

A fala original de Adams durou oito horas, se estendeu por dois dias e foi condensada em 11 minutos no filme. A narrativa de Cinque é apropriada pelo “liberalismo branco de Adams” (Golub, 1998, p. 18), que ao final do julgamento explica a Cinque, com auxílio do tradutor, que usou as palavras do africano para convencer os juízes.

“Mas isso é evidentemente falso, uma vez que Adams se preocupa mais com a redenção e a tradição da história americana do que em sustentar um testemunho das atrocidades sofridas por Cinque dentro de um sistema (escavidão) que a Constituição americana explicitamente afirmava” (p. 18).

O fato de Spielberg trazer a narrativa de Cinque para dentro da mitologia patriótica americana revela muito sobre a responsabilidade de contar histórias sobre o passado. Na argumentação de Golub, o testemunho do trauma da escavidão é engolido pelo drama de redenção histórica que força a identificação com personagens liberais brancos.

Friedman (2006) lembra que Spielberg foi acusado de distorcer a decisão da suprema Corte, limitada ao caso, e não um marco na luta contra a abolição, como retratado no filme. Ele recorda que os juízes libertaram os africanos com base em detalhes técnicos, não por alguma crença em igualdade ou justiça. No fundo, defende o crítico, a corte reforçou a escavidão como uma instituição reconhecida, de forma que o caso Amistad não abriu nenhum precedente na luta pela libertação dos escravos e não tem nenhuma conexão com a Guerra Civil, como o filme mostra.

---

³⁹ Advogado, político e orador, personagem de destaque na Revolução americana na resistência contra os britânicos e pela independência da Virgínia. A ele é atribuída a afirmação *Give me liberty or give me death*. Fonte: <http://www.biography.com/people/patrick-henry-9335512>. Acesso em 12/05/17.

Mc Bride (2011) chama a atenção para um detalhe do julgamento. É o instante em que Adams caminha pelo ambiente e evoca os *Founding Fathers*, parado diante de uma pintura e de um busto de seu próprio pai (*figura a59*). Há um breve movimento de câmera - um dos raros em todo o filme - em direção a ele, quando cita os pais fundadores e seu legado. Para o biógrafo do cineasta, o movimento indica a reconciliação com o legado do passado para a causa dos africanos aprisionados. Mas também, ele argumenta, trata da possibilidade de reconciliação de Spielberg com seu próprio pai, o que se completará efetivamente em Ryan, na homenagem à geração que lutou na Europa, incluindo o pai do diretor. É uma leitura de viés psicanalítico, bem distante de nosso interesse, mas que observada sob a perspectiva da autoria, em que *auteurs* levam suas obsessões pessoais aos filmes tanto no tema quanto na forma, pode fazer algum sentido.

O aspecto pessoal (do cineasta) é costurado com o fílmico, pois em seguida Adams admite em sua fala querer buscar reconciliação com o passado e pede ajuda aos pais fundadores (incluindo seu pai, ex-presidente). No final, o objeto é a união nacional, como metáfora da união familiar – obsessão de Spielberg, cineasta de uma geração obcecada com a intimidade e os valores familiares (Wasser, 2010). Dois aspectos presentes no melodrama.

O crítico Roger Ebert considera o personagem de John Quincy Adams o coração do filme, justamente por este discurso na Suprema Corte, mas ao mesmo tempo acredita que a cena revela a grande fraqueza do filme, pois ela trata mais de legislação do que das vítimas.⁴⁰ Realmente, a cena é longa e pouco atraente: basicamente é um homem caminhando diante de homens repetindo ideias vagas sobre liberdade e direitos, com alguns planos ponto de vista. Adams só pode ser o centro do filme porque ele é um personagem branco e ex-presidente que tem condições de falar em nome de Cinque, mas o coração do filme seria composto efetivamente pelos abolicionistas que descobriram o caso e o levaram até Adams.

De qualquer forma, a defesa de Adams é baseada em dois pilares, a independência dos poderes e a herança dos *Founding Fathers*. O argumento da interferência do Executivo por interesse eleitoral do presidente Van Buren certamente contribui para a decisão dos juízes, ainda que, como já mencionado no filme, a maioria deles seja proprietária de escravos. A Declaração de Independência, assim como a referência aos primeiros presidentes, são pontos evocados diante de bustos dos políticos, como se naquele momento Adams estivesse em diálogo direto com eles, incluindo seu próprio pai.

---

⁴⁰ Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/amistad-1997>. Acesso em 17/04/17.

Ele toma o cuidado de citar o contato com Cinque, indicando que a solução para o caso, seja entre os mende ou na corte americana, estaria na herança da tradição. Assim, Adams traduz para o sistema jurídico americano um princípio sugerido por Cinque, que, no fundo, seria o verdadeiro autor dos argumentos de defesa e, portanto, protagonista de sua libertação. Ao mesmo tempo, esta percepção de Cinque é tratada pelo filme em uma perspectiva liberal, como ela estivesse espalhada em todos os lugares.

Após o longo discurso de Adams, seguem-se planos de espera. Ao som de uma melodia de metais triste, vemos as cadeiras dos juízes vazias, à noite. Um homem caminha sozinho na penumbra, ouvimos seus passos ecoando no piso do palácio. Baldwin caminha em seu quarto. Adams dorme em uma cadeira ao lado de uma cama vazia.

Um movimento de câmera revela a face dos juízes, enquanto ouvimos uma voz *over*: *No caso dos Estados Unidos e africanos do Amistad é opinião desta corte que o tratado com a Espanha de 1795 não é aplicável. Vemos que esta voz é de um dos juízes idosos. Eles não são escravos e, portanto, não podem ser considerados mercadoria, mas ao contrário, indivíduos livres, com direitos legais e morais estabelecidos, incluindo o direito de se engajar em insurreição contra os que negaram sua liberdade. Portanto, com apenas uma dissensão, é o julgamento da corte que os réus sejam libertados da custódia imediatamente e se eles assim o decidirem, sejam devolvidos a seus lares na África.* Vemos um martelo sendo batido.

Dois planos curtos mostram as correntes sendo removidas das mãos de Cinque, que abre os braços. O enquadramento em contra plongée lembra o início do filme, quando ele se libertou do cativeiro no porão do *La Amistad* (figura a60). Baldwin cumprimenta Adams. Cinque diz algo em mende, Covey traduz para Adams: *Que palavras você usou para convencer eles?* Adams abre as mãos e diz: *As suas*. Os dois se cumprimentam. Adams olha para a tribuna dos juízes e sai. Joadson estende a mão a Cinque, que dá a ele o dente de leão. *Para manter você seguro*, ele diz, com tradução de Covey. Cinque se aproxima de Baldwin, que está de costas ajeitando documentos na mesa. Os dois se cumprimentam e Cinque diz, com dificuldade, *Thank You*. Baldwin puxa o braço de Cinque em direção ao seu peito e diz algo em mende, chamando a atenção de Cinque.

O filme é encerrado com presença bastante visível do narrador por meio de uma articulação de planos de diferentes espaços, com diferentes e decisivas ações. Ainda sobre a imagem de Cinque se afastando de Baldwin, ouvimos vozes de ordens militares e em seguida vemos soldados britânicos correndo e atirando contra um grupo de homens que fogem, com a informação sobre a tela: *Libertação da Fortaleza de Escravos Lomboko*. Os soldados param, obedecem ao comando *Fire* e atiram. Melodia de metais cresce. Os soldados se aproximam de

um canto escuro da fortaleza e dali saem diversos homens e mulheres negros, que correm para fora da fortaleza.

Os planos da libertação da fortaleza mostram os britânicos expulsando e matando homens brancos. Um dos planos mostra um soldado britânico pegando pela mão um escravo, que por sua vez é seguido por outros. A postura passiva deste escravo, sentado debaixo de um vão de pedra, dá a entender que os cativos estavam apenas aguardando a chegada da Marinha britânica para fugirem, como uma corrida de bastão, em que um corredor segue o outro. Outro plano mostra que os homens e mulheres se tornam uma grande multidão que corre, escoltada pelos britânicos armados (*figura a61*). A melodia de metais transforma-se no canto coral cujo início ouvimos na abertura do filme *Dry Your Tears Africa*. O “melo” do melodrama cumpre sua função de ampliar a atmosfera emocional da cena com uma música mais intensa, mais vibrante e de maior volume, indicando um desfecho positivo para o que as imagens revelam.

A música cresce, vemos uma bandeira britânica tremulando em um navio (*figura a62*). Da perspectiva do navio em movimento, visualizamos a fortaleza ao longe, sob o céu azul. O oficial inglês que estava presente ao julgamento ordena *Fire*. Canhões disparam, os muros da fortaleza são destruídos (*figura a63*). O oficial repete a ordem mais três vezes e vemos os tiros. Há um corte e vemos o plano de um sino sendo tocado. Voltamos ao plano do oficial ordenando o bombardeio.

Fontenot (1999) observa que a destruição do forte pela Marinha Real Britânica funciona como um contraponto à abertura do filme. No encerramento, defende ele, são brancos europeus que acabam com um símbolo vergonhoso da escravidão, enquanto no começo da narrativa Cinque e seus amigos são capturados por africanos. Esta cena, lembra Fontenot, também poderia ser uma espécie de alívio da culpa por parte da Grã-Bretanha, que já não mais traficava escravos desde o início do século XIX, mas antes disso só perdia para Portugal em volume de escravos transportados da África. Tanto a destruição do forte pelos ingleses quanto a decisão da Suprema Corte composta apenas por brancos são, argumenta o autor, opções relacionadas à culpa branca pela escravidão.

Vemos dedos de uma mão que toca uma harpa e o plano do rosto de Van Buren manuseando um sino e afinando a harpa. O narrador nos informa: *William Harrison venceu Van Buren tornando-se o nono presidente dos Estados Unidos*. A mão de Van Buren encosta nas cordas. Ele é mais uma vez retratado como alienado, entretido com a afinação de uma harpa, incapaz de ouvir e intermediar os apelos de seu tempo.

Voltando ao navio, o oficial britânico dita uma carta a um subalterno: *Para o meritíssimo secretário de Estado dos Estados Unidos, John Forsyth. É meu grande prazer*

informar que o senhor de fato está correto. A fortaleza de escravos em Serra Leoa não existe. Dois planos mostram pedras da fortaleza caindo. O plano da bandeira britânica associa imediatamente o movimento de libertação àquela nação. O canto coral e o bombardeio da fortaleza dão a impressão de um final feliz para o drama dos que ali estavam cativos. Napolitano (2007) lê o trecho como uma homenagem de Spielberg à Marinha Inglesa e sua vocação intervencionista para fins humanitários, ignorando “(...) os interesses estratégicos da Grã-Bretanha no século XIX” (p. 74).

Vemos um navio ao mar com o sol se pondo ao fundo. Os africanos, com roupas brancas, estão parados e silenciosos no convés, olhando para a frente, incluindo um grupo de crianças. Música vocal triste. Um movimento lateral de câmera revela o tradutor Covey. A frente do grupo, à proa, Cinque está em pé, com um tecido branco sobre seu peito, olhando para a frente (*figura a64*). Outro plano mostra Cinque de costas, com o sol adiante. Vemos a Rainha Isabela pulando em cima de uma cama, dizendo: *Que bonita*, com uma boneca nos braços e a informação: *A Rainha Isabella continuou a questionar o caso Amistad com sete outros presidentes americanos (figura a65).*

A imagem de Cinque na proa é associada à rainha Isabella e sua boneca, resgatando um padrão visto no início do filme, quando o olhar de Cinque antecede o olhar da boneca que Isabella carrega antes de olhar a si mesma no reflexo de uma faca. No início, a montagem conectava o olhar de Cinque ao da boneca. No final Cinque mira o horizonte, seguido do plano da rainha pulando com sua boneca: um parado na proa, outra pula em sua cama. A montagem indica que Cinque se saiu vitorioso, alcançou uma estabilidade e um rumo, diferente da rainha infantilizada.

Ouvimos os versos *Mu ya mah mu yeh, Mu ya mah mu yeh, Mu ya mah mu yeh, Afrika.* Ouvimos tiros e um quadro frontal aberto mostra soldados envoltos por fumaça com a bandeira dos Estados Unidos ao fundo, seguido de um plano lateral com a bandeira dos confederados e soldados de cinza correndo. Um terceiro plano aberto mostra tropas da União do lado direito atirando contra os confederados na porção esquerda. O soldado que carrega a bandeira confederada recua diante dos tiros (*figura a66*). O narrador informa: *Em 1864 suas esperanças de compensação finalmente acabaram com a derrota do Exército Confederado em Atlanta.* Vemos os soldados da União recarregando suas armas e os confederados saindo do quadro.

Após a imagem da rainha, o narrador insere planos da Guerra Civil, com um combate entre soldados da União e confederados, que em seguida saberemos se tratar da Batalha de Atlanta, embora a breve bateria de planos aconteça em campo aberto. Os movimentos das

bandeiras da União e dos confederados claramente indicam o vencedor do conflito, com o recuo dos confederados.

Como Cinque e os africanos foram libertados e enviados a África ainda em 1839, o narrador – e estes planos só pertencem a ele a nenhum outro personagem na diegese - toma a liberdade de antecipar um acontecimento de 15 anos depois. Como o conflito civil é encravado entre as imagens dos africanos no navio voltando para casa, temos a impressão que o narrador sugere que a semente da futura guerra (retratada com correria, poeira, tiros e gritos) estaria na liberdade dos africanos (vistos em estaticidade, silêncio e ao pôr do sol), tal como preconizado pelo senador sulista em ameaça ao presidente Van Buren. *Amistad*, em 1997, levanta questões que seriam retomadas em *Lincoln*, em 2012.

Um plano mostra Cinque com olhar fixo, chorando, na proa do navio e a informação sobre a tela: *Cinque voltou à Serra Leoa para encontrar seu próprio povo envolvido em uma guerra civil. Sua aldeia estava destruída e sua família desaparecida. Acredita-se que tenham sido vendidos como escravos (figura a67)*. O último plano do filme mostra o balanço do navio com o sol se pondo adiante e os versos *Mu ya mah mu yeh, Afrika (figura a68)*. A tela escurece, lemos os créditos: *Directed by Steven Spielberg* e ouvimos a mesma melodia triste feminina do início do filme, que após alguns segundos se transforma em uma canção alegre e vibrante.

A última imagem do filme é um plano ponto de vista de Cinque, na proa, contemplando o sol, indicativo do caminho para casa. O filme, assim, cumpre um ciclo que começa com seu olhar no porão escuro do navio e termina nos revelando diante de si o mar iluminado pelo pôr do sol. É o final do dia, momento em que não há tanta clareza e a noite se aproxima. Instaura-se, com este plano, uma ambiguidade quanto ao futuro de Cinque e os africanos, o que se confirma pelas informações do narrador sobre a guerra civil e a impossibilidade de reencontro com sua família.

É uma resolução que pende para os virtuosos – coerente com o melodrama - mas sem o instante da reunião familiar, que o cineasta constrói com tanto impacto emocional e seus filmes. Poderíamos afirmar que o melodrama triunfa parcialmente: o sistema legal funcionou a favor dos explorados, eles foram libertados e navegam para sua terra natal. Mas as lágrimas de Cinque e as informações do narrador sobre os conflitos em Serra Leoa sabotam a ideia de uma final totalmente feliz. A ausência de mais detalhes sobre o futuro dos africanos também revela que o futuro que interessa é o dos Estados Unidos, não o dos africanos ou o da África.

“Uma interpretação possível, muito condizente com a leitura contemporânea que a mídia, mesmo de recorte relativamente progressista, faz do ‘continente negro’: a África destruída pelos africanos, em contraste com a África libertada e protegida pelos europeus. Numa cena tanto eficaz quanto distorcida, desaparece toda a responsabilidade do imperialismo e a degradação sociopolítica e econômica do continente” (Napolitano, 2007, p. 74-75).

Joseph Adjaye aponta que o filme falha ao não informar o que aconteceu aos africanos libertados após o julgamento, sem dinheiro para reconstruir ou recomeçar suas vidas em uma terra distante. Lembra que a narrativa ignorou o fato de que Cinque deu palestras pagas e se tornou uma espécie de herói folk e também não mencionou que os africanos passaram a receber educação religiosa após sua liberdade. “É importante para o espectador obter um sentido do impacto a longo prazo da revolta de Cinque, que afetou a África e os Estados Unidos, mas que é ignorada pelo filme” (1999, p. 457).

Adjaye explica que os africanos repatriados voltaram à Serra Leoa acompanhados de missionários e estabeleceram escolas missionárias que “ultimamente produzem muitos dos futuros líderes do país” (p. 457). O autor cita o caso de um professor e um pastor formados nestas escolas que, no que ele chama de uma virada da história, voltaram aos Estados Unidos e fundaram escolas missionárias por lá.

Em 2000, o historiador Howard Jones publicou um estudo no qual tenta descobrir evidências de que Cinque teria se tornado um comerciante de escravos após seu retorno a Serra Leoa em 1842. As acusações surgiram em alguns meios de comunicação na época do lançamento do filme e sua origem seria uma afirmação ao final do romance de William Owens, *Slave Mutiny: The Revolt on the Schooner Amistad*, publicado em 1953 e republicado em 1968, com o título de *Black Mutiny* e reimpresso em 1997 – a edição que a produtora Debbie Allen comprou os direitos de filmagem. No começo dos anos 1980, enquanto pesquisava para o seu livro sobre o caso do Amistad, Jones afirma não ter encontrado nenhuma evidência da acusação contra Cinque (2000, p. 923-939).

1.3. A recepção do filme: desculpas, redenção branca e alterações

Um filme como *Amistad*, por envolver um tema polêmico e complexo como o da escravidão e por advogar para si uma representação realista da Travessia do Atlântico, gerou uma pluralidade de manifestações, tanto nos meios de comunicação (jornais impressos e online, revistas, suplementos, emissoras de rádio e televisão), quanto no âmbito acadêmico, por

parte de historiadores. Em nossa seleção, priorizamos o debate acadêmico, em revistas especializadas, com maior espaço e possibilidades de argumentação e de proposição de conceitos, conduzidas por historiadores e pesquisadores de assuntos afro-americanos. Também mencionamos opiniões sobre o filme extraídas de alguns livros e questões mais pontuais obtidas junto a veículos de comunicação.

Amistad foi lançado em 1997, ano em que um intenso debate tomou conta da sociedade americana em torno da seguinte questão: os Estados Unidos deveriam pedir perdão pela escravidão? A ideia de um pedido formal de desculpas partiu do congressista democrata branco de Ohio Tony Hall, em junho daquele ano. A *Resolution Apologizing for Slavery* foi proposta, de acordo com o congressista, após a constatação de que até aquele ano, nunca houve um pedido oficial de desculpas pela escravidão por parte do governo dos Estados Unidos⁴¹.

Outras justificativas embasaram a resolução. De 1619 a 1865 cerca de 4 milhões de africanos e seus descendentes foram escravizados nos Estados Unidos e suas colônias, com extrema crueldade e brutalidade. Outros erros históricos gravíssimos foram reconhecidos publicamente. Em 1988, o Congresso dos Estados Unidos pediu desculpas aos nipo-americanos que foram prisioneiros durante a Segunda Guerra; em 1993 o Congresso ofereceu um pedido de desculpas formal aos havaianos nativos pelo papel dos Estados Unidos ao derrubarem o reino do Havaí um século antes. Fora dos Estados Unidos, britânicos e irlandeses, alemães e judeus, japoneses e coreanos pediram e receberam desculpas por atitudes do passado. Em 1993, o papa João Paulo II pediu desculpas pelo apoio da igreja à escravidão. Foram vários pedidos de desculpas a diferentes etnias, mas nenhum aos africanos escravizados.

Na época, o presidente Bill Clinton declarou que poderia considerar a possibilidade de um pedido de desculpas, porém descartou qualquer possibilidade de oferecer reparações às vítimas da escravidão e seus descendentes. Pressionado por uma posição em seu próprio país, em 1998, em viagem à Uganda, o máximo que fez foi lamentar o papel dos Estados Unidos na escravidão africana.

A proposta de resolução do congressista foi muito criticada, tanto por brancos quanto por negros, e o assunto acabou saindo da agenda política. Em julho de 2000, a proposta foi reapresentada ao Congresso⁴². Pedidos de desculpas em si, sem o acompanhamento de

⁴¹ A íntegra da resolução está disponível em: <http://core.ecu.edu/hist/wilburnk/Africa/Reparations/TonyHall.htm>. Acesso em 11/04/17. Acesso em 18/04/17.

⁴² Para a posição de Clinton sobre o pedido de desculpas e a repercussão da proposta à época, ver: <http://www.nytimes.com/1997/08/06/us/idea-of-apologizing-for-slavery-loses-steam-at-least-for-now.html>; <http://edition.cnn.com/ALLPOLITICS/1997/06/17/clinton.race/>; <http://www.nytimes.com/1998/03/25/world/clinton-africa-overview-uganda-clinton-expresses-regret-slavery-us.html>. Acesso em 08/05/17.

iniciativas governamentais, não curam as feridas do passado, nem resolvem problemas sociais graves, como o acesso de afro-americanos à educação e à igualdade de oportunidades.

Mark Golub⁴³ acredita que outro motivo para o debate sobre desculpas e indenizações não ter ido adiante é que os Estados Unidos ainda não estavam prontos, em 1998, para assumir a responsabilidade pela escravidão como parte de sua história. O que o leva a concluir que *Amistad* é justamente esta desculpa, embora sem ficar claro para o autor em nome de quem está sendo feito o pedido.

“Mais inquietante é que *Amistad* inclui não apenas o pedido de perdão, mas uma aceitação do pedido, dirigido por Spielberg e entregue por Cinque. Aceito em nome de quem? E assim como o público é perdoado, alguém poderia imaginar: perdoado por quem? Isso parece capturar muito do que é desconcertante sobre as *Hollywood Redemption Histories*. Seria o lugar do diretor oferecer um pedido de desculpas, mas dificilmente seria seu lugar aceitar aquela desculpa que ele mesmo produziu” (1998, p. 19).

Leituras que inserem filmes históricos em um panorama social e histórico contemporâneo são instigantes, pois geralmente sugerem conexões que experts em outras áreas do saber conseguem apontar, para além de critérios estéticos destacados pelos críticos. Ver *Amistad* como um grande pedido de desculpas pela escravidão certamente é um *insight* que merece ser levado em consideração. Porém não aderimos integralmente à esta ideia. Em diferentes momentos e contextos, o cinema já foi apropriado por agentes do poder como veículo de ideias, mensagens e valores, como na União Soviética pós-revolucionária (Ferro, 1992) ou no Estado Novo varguista (Morettin, 2013), para citar dois casos.

O processo industrial em que se insere o filme, com o envolvimento de dezenas ou centenas de profissionais, seus custos de produção e distribuição, as etapas necessárias para a finalização, as circunstâncias de exibição de uma obra audiovisual e sua recepção junto a distintos públicos e em diferentes épocas são elementos que precisam ser levados em conta nesta equação.

Não acreditamos que *Amistad* tenha sido criado como um pedido de desculpas e mesmo se assim fosse, sustentar tal argumentação com base em alguns breves planos de cumprimentos ao final do julgamento do caso na Suprema Corte, entre Cinque (vítima) e seus salvadores brancos (Adams e Baldwin) não seria suficiente para manter esta tese. Em nossa leitura, *Amistad* procura criar uma representação da Travessia do Atlântico, promovida como autêntica

---

⁴³ Sobre Golub e o conceito de *Hollywood Redemption Histories* será abordado adiante.

pelos envolvidos no filme. O fato de um cineasta selecionar um determinado assunto como tema de seu filme revela, no máximo, o interesse do diretor pelo tema.

Outros exemplos podem apoiar nossa perspectiva. *Crepúsculo de uma Raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964), de John Ford, teria sido um pedido de desculpas aos indígenas americanos, retratados como vilões perversos em filmes como *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*, 1939) em outros westerns do cineasta irlandês. Mais recentemente, *Dança com Lobos* (*Dances with Wolves*, 1990, Kevin Costner) também foi lido como outro pedido de desculpas aos nativos americanos.

Mais que retratações, estes filmes trazem perspectivas novas sobre grupos étnicos e questões sociais, perspectivas mais arejadas e sintonizadas com as mudanças na mentalidade da sociedade. Da mesma forma, filmes e séries que trazem protagonistas negros, homossexuais e mulheres não se posicionam como pedidos de desculpas, mas como conquistas de espaço para a construção de representações complexas, positivas ou nuançadas destes grupos. Por fim, podemos mencionar que *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 2016) de Nate Parker é tudo, menos um pedido de desculpas ao *The Birth of a Nation* original, de David Griffith (1915). É mais uma perspectiva nova sobre um passado desconhecido, uma resposta e mesmo uma provocação.

1.3.1 Amistad como Hollywood Redemption History

Dentre o imenso volume de críticas, enfatizamos uma que já mencionada na análise. É o argumento sobre a estrutura narrativa que traz um herói branco, que salva uma etnia oprimida e assim redime tanto a si mesmo quanto ao público que assiste ao filme, defendido no artigo que tem o sugestivo e instigante título de *History Died for Our Sins: Guilt and Responsibility in Hollywood Redemption Histories* (1998), de Mark Golub, professor do *Political Science Department at Scripps College* (Claremont)⁴⁴.

A circulação de filmes históricos, lembra Golub, é recebida na maioria das vezes na comparação do filme com os eventos passados, ou colocado de forma mais direta, compara-se o quanto o filme é mais ou menos fiel aos fatos conhecidos e divulgados pelos livros de História. Um procedimento adotado, por exemplo, por Mark Carnes (1996), em seu rigoroso cotejo entre

---

44 Mark Golub é autor do livro *Is Racial Equality Unconstitutional?* (2017) e de vários artigos nas áreas de *Critical Race Theory*, *African American Political Thought*, *Law and Humanities*, *Contemporary Political Theory*, *Critical Theory*, *Law and Society*. Disponível em: <http://www.scrippscollege.edu/academics/faculty/profile/mark-golub>. Acesso em 24/11/17.

o que considera a História (a oficial, com H) e as histórias (ficções) construídas pelos filmes. Tal posição - engessada por uma rígida separação entre fontes que seus defensores consideram legítimas (livros) e ilegítimas ou inferiores (cinema e televisão) – difere bastante uma abordagem contemporânea, que defende como a imaginação torna a história mais acessível e emocionalmente atraente, de um modo que o meio impresso não consegue (Rosenstone, 2012).

Golub procura um caminho entre estas concepções, defendendo a história como um conjunto de práticas narrativas, nas quais estão inseridos os filmes históricos e como estes criam uma mediação entre história e o passado. Buscando contemplar os dois campos, ele propõe uma reflexão sobre um gênero nomeado por ele de *Hollywood Redemption History* – um conjunto de narrativas históricas antirracistas, em que grupos marginalizados têm a oportunidade de contar sua própria história.

Nestas narrativas, um homem branco carismático combate alguma forma de opressão, fazendo com que o filme se torne a trajetória de salvação deste personagem central, com o qual a plateia se identifica, deixando de lado, ao menos em parte, a história do grupo marginalizado. Dentre os filmes que se enquadram nesta perspectiva podemos citar: *Tempo de Glória* (*Glory*, Edward Zwick, 1989), *Dança com Lobos* (*Dance with Wolves*, Kevin Costner, 1990), *Uma História Americana* (*Long Walk Home*, Richard Pearce, 1990), *A Cidade da Esperança* (*City of Joy*, Roland Joffé, 1992), *A Lista de Schindler* (1993), *Fantasmas do Passado* (*Ghosts of Mississippi*, Rob Reiner, 1996), *Amistad* (1997), *Mississippi em Chamas* (*Mississippi Burning*, Alan Parker, 1998).

Este gênero é definido mais pela forma com que aborda situações históricas e não tanto pelo seu tema. O mesmo *plot* pode funcionar para diferentes ambientações históricas, como a Alemanha durante a guerra, os Estados Unidos no século XVIII ou o período dos movimentos pelos Direitos Civis. Golub elenca os quatro principais elementos definidores do gênero:

- 1 – A questão ou problema principal que o filme levanta, assim como seu ambiente, é um evento historicamente traumático, incluindo ampla injustiça social como escravidão, genocídio e abuso de Direitos Civis;
- 2 – O trauma representado é de tal magnitude que o espectador (ou seja, a perspectiva dominante) é tomado pela culpa, fazendo com que este trauma torne visível e tangível o sofrimento do grupo oprimido, um sofrimento difícil de ver e de suportar na tela;
- 3 – O personagem a partir do qual a narrativa se desenvolve e com o qual a plateia é encorajada a se identificar é um homem branco carismático, que está comprometido a lutar contra a injustiça social ou é levado a reconhecer a injustiça durante o filme, e partir deste reconhecimento, se posicionar contra ela.

4 – O filme termina com uma forte sensação de encerramento, geralmente após um clímax catártico que conduz à resolução do trauma, ou a salvação do personagem com o qual a plateia se identifica.

Esta fórmula, critica Golub:

“(...) não é uma maneira responsável de apresentar a história porque isola o dano no passado, dando a impressão que as injustiças do presente não têm relação com ele, e permitindo ao personagem principal ser perdoado e redimido, assim como o público, que através do ato de identificação, é igualmente redimido. O que é irresponsável sobre estes filmes é precisamente permitirem à plateia não assumirem responsabilidade pelo seu passado” (1998, p. 11).

O autor critica a estrutura dos filmes mencionados como fórmula e ainda declara que tal representação histórica é irresponsável, porém não apresenta o que poderia ser considerada uma forma responsável de lidar com o passado no cinema. Sua proposta de reflexão sobre o distanciamento e a redenção do público diante dos acontecimentos do passado vistos no filme também merece ser questionada. Se diante de um drama histórico de redenção, como ele mesmo sugere, o público está blindado de qualquer responsabilidade, isso significa que todas as plateias que assistiram aos filmes mencionados deveriam, ao final do filme, reconhecer assumir sua culpa? Assumir como? Pedindo desculpas aos afro-americanos e aos judeus?

Muitos dramas históricos podem ser enquadrados nestes princípios que, de forma alguma chegam a constituir um padrão rígido de classificação. A ideia é sugerir um determinado personagem e um enredo já vistos em filmes anteriores e que podem se repetir em outros filmes – noção coerente com a nomenclatura genérica. O autor sustenta ainda que o fato de a mesma estrutura ser recorrente em distintos contextos históricos, pode ser visto como sinal que este gênero está conectado a desejos e necessidades do público contemporâneo.

Dois filmes de Spielberg são incluídos no gênero *Hollywood Redemption History: A Lista de Schindler*, em que um empresário alemão assume o compromisso de salvar o maior número de judeus dos nazistas e *Amistad*. O texto foi publicado em 1998, no mesmo ano de lançamento de *O Resgate do Soldado Ryan*, um filme que, em nossa leitura, também poderia ser posicionado nos códigos do gênero proposto.

O Capitão Muller e seus comandados (todos americanos e brancos) cumprem a missão de salvar o último filho sobrevivente da família Ryan, ao mesmo tempo em que integram uma missão mais ampla, a dos aliados que desembarcam na Normandia para ganhar a guerra e salvar o mundo da tirania nazista. *Lincoln*, acreditamos, também adere ao gênero, pois mostra um

protagonista branco empenhado em aprovar uma emenda à Constituição para libertar os escravos, tanto pela via democrática quanto por oferta de cargos aos congressistas democratas.

Coincidentemente, muitos filmes históricos que seguem esta estrutura são lançados ao final dos anos 1990 do século passado. Segundo o autor, estes dramas de redenção marcam uma ruptura na comparação com filmes anteriores sobre os mesmos assuntos. O impacto do multiculturalismo na mídia (Shohat e Stam, 1994) revelou o discurso colonialista nas mídias visuais ocidentais, chamando a atenção para, por exemplo, alguns *tropos* recorrentes em filmes, como animalização, infantilização e exotismo de personagens não-europeus e não-brancos. Os filmes citados se afastam dos exemplos apontados pela crítica multiculturalista, ao negarem a demonização dos oprimidos e retratarem a culpa de personagens brancos.

O historiador brasileiro Marcos Napolitano apresenta uma perspectiva distinta ao relacionar o filme com o ano de seu lançamento. Desde o fim da década de 1990, defende, os Estados Unidos já vivenciavam um “(...) triunfo histórico sem precedentes, consolidado com o fim da Guerra Fria e da União Soviética” (2007, p. 69). Em tal ambiente, termos como “multiculturalismo” e “politicamente correto”, aponta o historiador, eram bastante aceitos. O resultado é que o cinema americano “(...) também colhia os frutos dessa hegemonia, impondo-se como a grande matriz audiovisual do imaginário ocidental” (p. 69). Napolitano associa o caso real do motim no navio *Amistad* ao filme de Spielberg, em um “(...) encontro da tradição da luta pelos direitos civis, devidamente institucionalizados, com o trauma do Holocausto, neste caso, o holocausto africano” (p. 70).

Amistad, sustenta Golub, é uma história de reconciliação e redenção muito mais que um testemunho sobre os horrores da escravidão, pois, apesar da sequência da Passagem do Atlântico ser impactante, a estrutura narrativa do filme valoriza mais as sequências de julgamento. Apesar do caso ser discutido em três longas cenas na corte, o filme não é, segundo Golub (p. 16), “sobre a libertação dos africanos, mas sobre libertar a nós mesmos (‘nós’ em referência ao público, ou pelo menos o público branco pretendido pelo filme e que vai experimentar o trauma da escravidão mais como culpa do que como ofensa)”.

Para que esta operação de libertação seja bem-sucedida, duas condições precisam existir. Primeiro, Cinque, que representa os africanos porque os lidera e porque, simbolicamente, se coloca diante deles, deve narrar sua história. A segunda condição é que a narrativa de Cinque deve ser ouvida.

“Isso sugere uma luta moral comum entre brancos e negros, com a restauração da humanidade de Cinque sendo inseparável da redenção da culpa liberal; ‘nós’ podemos ser totalmente humanos pelo reconhecimento da completa humanidade dos africanos; ‘nós’ encontramos a nossa humanidade restituindo a de Cinque (e aqui o ‘nós’ refere-se não apenas ao público, mas à nação) e agindo assim expiamos a sombra escura da escravidão. (...) este ato de reconhecimento é transmitido através de um *tropo* de comunicação e tradução. O filme oferece reconciliação inter-racial na tela como um substituto para a desejada harmonia racial na sociedade contemporânea” (p. 17).

Se ampliarmos a noção de *Hollywood Redemption History* veremos que a categoria tem sua validade, ainda que parcialmente, na produção contemporânea, em filmes como *Django Livre* (*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012) e *12 Anos de Escravidão* (*Twelve Years a Slave*, 2012, Steve Mc Queen) – este último dirigido por um cineasta afro-americano - filmes nos quais um personagem negro é auxiliado ou libertado por um branco.

Professor de *Media and Society* da *Hobart and William Smith Colleges*, Lester Friedman⁴⁵ insere *Amistad* no que ele chama de filmes de problemas sociais, categoria que inclui ainda outros filmes de Spielberg, como *A Cor Púrpura* (*The Color Purple*, 1985) e *O Terminal* (*The Terminal*, 2004), dentro de uma tradição que remonta aos melodramas de David Griffith (por exemplo, *A Corner in Wheat*, 1909). Esquemáticamente, recorrendo a diversos autores, Friedman (2006, p. 244-245) elenca os traços principais da categoria, seguida de nossas observações aplicadas ao filme:

- 1 - Filmes que abordam uma condição negativa na sociedade e o retrato de vítimas e dos que lutam contra esta condição. No caso de *Amistad*, são representados os africanos capturados e os abolicionistas.
- 2- O sistema capitalista nunca é culpado pelos problemas. A discussão sobre os africanos serem mercadoria e propriedade jamais questiona o sistema.
- 3- As soluções não trazem grandes mudanças nas relações de poder. A libertação dos africanos pela Suprema Corte acirra uma tensão que já existia entre o Sul escravocrata e a União, fato demonstrado pela montagem da sequência final.
- 4 - A solução do problema deve estar dentro dos limites do sistema social, sem ameaçar as crenças e valores da sociedade americana ou sua organização política. A solução é descoberta no interior da tradição democrática americana, com o discurso de Adams e ao apelo aos *Founding Fathers*.

Segundo Friedman, a estrutura narrativa básica desta categoria mostra as tentativas de um indivíduo de superar uma situação, ao invés de suas dimensões políticas mais amplas, com

---

⁴⁵ *Citizen Spielberg*, 2006. Além deste livro, ele ministra um curso sobre o cineasta e é autor de *Fires Were Started* (2006), *American Cinema of the 1970s* (2006), *Cultural Sutures: Medicine and Media* (2004).

ênfase nas atitudes pessoais, mais que no ativismo coletivo – ignorando o fato de que o melodrama não tem necessariamente um compromisso político. No início do filme, explica o autor, um personagem (no caso, o presidente John Quincy Adams) ignora o problema social, mas acaba se comprometendo em lutar contra ele. A solução apresentada celebra a capacidade do sistema de se auto aperfeiçoar, sendo a ordem social preservada. A categoria, defende o crítico, se coloca fora das fantasias escapistas hollywoodianas, porém recorre às mesmas técnicas para criar ilusões e conduzir ao *happy ending*. Esta noção de filme de problema social pode ser entendida como uma variante da *Hollywood Redemption History*.

1.3.2. O filme nos Estados Unidos, história americana e as liberdades ficcionais

Uma das manifestações essenciais no mapeamento da recepção ao filme vem do crítico afro-americano Armond White⁴⁶ que procura compreender a sua resposta junto ao público americano. Ele menciona a cena de abertura, que vai além de outros realizados sobre a escravidão, ao destacar o banho de sangue no convés do navio, só que neste caso mostrando sangue de personagens brancos, de “forma mítica, heroica e ousada” (1998, p. 33). Para o crítico, *Amistad* é um dos grandes filmes desrespeitados de seu tempo.

“Spielberg trabalha em uma tradição grande e perdida, que sustenta a habilidade de se dirigir ao público de forma séria – um mandato que pode se dever ao ficcionalismo e ao escapismo que este grande filme esperançoso, mais que simplesmente inspirador, busca reparar. Ainda assim poderia parecer que o nosso grande contador de histórias escolheu uma narrativa que os americanos do fim do século se negam a compreender” (1998, p. 34).

A tese de White é que tanto a ousadia quanto o virtuosismo de Spielberg não foram devidamente reconhecidos neste assunto, daí que a recepção de *Amistad* foi tão diferente de *A Lista de Schindler* – filme que mobilizou e gerou elogios unânimes de na mídia americana. White lembra que os mesmos críticos que desprezavam Spielberg como um artista sério, ignorando as considerações estéticas em *Schindler*, e elogiaram o filme por seu humanismo e consciência histórica, não conseguiram ver *Amistad* com a mesma boa vontade.

A resposta para este paradoxo, diz White, é que Spielberg trabalha contra a corrente, usando sua habilidade para reparar a ignorância americana, com uma obra que ele compara a de cineastas como Roberto Rossellini (*Le Prise de Pouvoir de Luis XIV*, 1966), Jean Renoir

---

⁴⁶ *Against the Hollywood Grain*. Film Comment, (1998), pp. 34-42. Armond White é um crítico de cinema e música que escreve para diversas publicações como *National Review*, *NPR's Fresh Air*, *New York Press*, *Out Magazine*, *CityArts*, é membro do *New York Film Critics Circle* e do *New York Film Critics Online* e autor do livro *The Resistance: Ten Years of Pop Culture That Shook the World* (1995).

(*La Marseillaise*, 1938) e os irmãos Taviani (*Allonsanfan*, 1974), artistas que ousaram lidar com temas históricos e polêmicos.

“*Amistad* é provavelmente o primeiro filme americano a assumir uma abordagem verdadeiramente intelectual para a compreensão do comércio de escravos – não só da escravidão. Fazendo isso pela alfabetização e linguagem – tornando lúcidos os mal-entendidos de africanos, espanhóis, americanos, proprietários de escravos e legisladores – é, para o mais inclinando cineticamente dos modernos cineastas, uma abordagem peculiar de uma instituição peculiar” (p. 37).

Para White, o cinema ainda era silencioso quando um cineasta americano criou um filme tão rico quanto *Amistad*, citando como exemplo os dramas históricos de Griffith, em especial *Intolerância* (1916) e de seus quatro segmentos articulados de camadas de significado pelas operações de montagem.

O historiador Howard Jones, autor de *Mutiny on the Amistad: The Saga of a Slave Revolt and Its Impact on American Abolition, Law, and Diplomacy* (1987), e consultor histórico da produção, não poupou elogios ao filme, como era de se esperar. Apesar de algumas imprecisões históricas, o historiador da *University of Alabama* defende que Spielberg não fez um filme de história negra ou de história branca, mas um filme de história americana, que mostra o que poderia ser um dos primeiros casos vitoriosos dos Direitos Civis nos Estados Unidos, com a união de negros, brancos e grupos religiosos (1998).

Jones elogia a forma como o filme evitou mostrar os africanos como vítimas passivas, que mantêm sua humanidade, dignidade e identidade apesar do cativeiro. Outro aspecto positivo para o historiador foi a exposição da complexidade e da contradição no confronto entre moral e legislação, entre o texto da Declaração da Independência e as palavras da Constituição, que garantiam os direitos à propriedade incluindo o escravo – um dilema profundo entre o apoio tanto à liberdade quanto à escravidão. Jones lembra que o filme foi além dos eventos históricos, citando, por exemplo, que os temas abordados no filme foram incorporados em disciplinas escolares e programas nos meios de comunicação debateram o filme como ponto de partida para discutir a questão racial nos Estados Unidos. Mais gente passou a prestar atenção à estátua de Cinque em New Haven e à réplica do *Amistad* em Mystic Seaport.

“Ao invés de criticar Spielberg por ficcionalizar partes da história, os historiadores deveriam ser espertos para reconhecer que eles poderiam aliviar o problema escrevendo para o público geral educado (e consequentemente para Hollywood) mas que escrever apenas para si mesmos. Fazer o contrário é promover a preferência de Hollywood por romances históricos que tão frequentemente distorcem nossa história nacional. Spielberg tentou unir entretenimento com educação, sugerindo o poderoso potencial de misturar Hollywood com história. Nós deveríamos fazer todos os esforços para encorajar tais iniciativas” (1998, p. 381).

Em palestras, Jones costumava relatar uma situação que presenciou no *set* de filmagem e que ilustra o estilo de Spielberg. Em um estúdio todo escuro foi construído sobre cavaletes uma réplica do navio, para a cena que abre o filme. Holofotes e canos de água criavam a atmosfera da tempestade que vemos após Cinque subir ao convés. A câmera revela a silhueta de um marinheiro tentando controlar uma vela ao vento, até que a sombra de um facão o atinge. Subitamente, ouve-se a voz de Spielberg gritando no set: *Corta, corta, corta. Precisamos de muito mais sangue.*

O relato de Jones é citado por outro historiador, Wyatt-Brown (1998) para sustentar que o grande talento do cineasta não é lidar com palavras dramáticas, mas sobretudo imagens visuais.⁴⁷ Mais adiante no filme, a captura e transporte do grupo para o navio Tecora é considerado outro momento marcante. “Nunca um filme captou o horror da escravidão tão autenticamente” (1998, p. 1174).

Tanto a abertura quanto o relato de Cinque são cenas vívidas que funcionam não apenas dramaticamente, mas historicamente também, defende o autor, ainda que, admita ele, história e dramatização não são parceiros fáceis. Roteiros, explica, tendem a comprimir eventos, confundir personagens, criar novas cenas e surpresas, mas às vezes acontecimento e drama funcionam juntos.

Apesar de apresentar imprecisões e limitações, Joseph Adjaye (1999), professor de História no *Black Studies and History Departments (University of Pittsburgh)*, reconhece que o filme é uma poderosa dramatização de um evento histórico que até então não tinha merecido a devida atenção da grande mídia, destacando a resistência dos africanos à escravidão, ao invés da passividade com que os filmes retratavam a questão.

O filme, defende o autor, deveria ser ensinado pelos professores de História como exemplo de revoltas notáveis como a que, por exemplo, levou à independência do Haiti. Cinque, diz ele, é mostrado no filme em sua força e mesmo preso, seu imenso desejo de ser livre. Adjaye lembra que no século anterior à revolta liderada por Cinque, foram documentados 150 motins em navios.

Além disso, o filme contribui imensamente para representar a inteligência do escravo africano. Mesmo detido e com dificuldade para se comunicar, Cinque aprende algumas palavras em inglês por conta própria, mostra sua liderança, inteligência argumentativa e grande capacidade intelectual. Domina o sistema solar e a navegação, tem facilidade em aprender

---

⁴⁷ Historiador, escreveu livros como *The American People in the Antebellum South*, (ed. 1973) e *Southern Honor: Ethics and Behavior in the Old South* (1982). Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/11/15/arts/bertram-wyatt-brown-historian-who-studied-southern-conduct-dies-at-80.html> . Acesso em 28/11/17.

inglês e consegue compreender as complexas questões legais envolvendo sua liberdade e a de seu povo.

“*Amistad* nos força um diálogo com nosso passado, para interrogar e confrontar a escravidão e seu legado. A suprema lição do filme deveria ser a necessidade de todas as raças e segmentos da sociedade em viver o verdadeiro sentido e as implicações do desejo insaciável de Cinque pela liberdade da opressão e abuso da autoridade. Se fossemos fazer isso, os sacrifícios de Cinque e outras vítimas das brutalidades da escravidão não seriam em vão” (1999, p. 459).

Outras manifestações não foram tão generosas com o filme. O diretor, produtor e ator Warrington Hudlin, na época presidente da *Black Filmmakers Foundation*, declarou: “Não é nada de outro mundo as pessoas negras se recusarem a ver este filme. Só um masoquista ia querer passar duas horas vendo eles mesmos sendo humilhados e desumanizados” (Stokes, 2013).

Stan Margulies, produtor da série de televisão *Raízes* (1977), observou que ainda havia sentimentos fortes ao abordar a escravidão por parte de alguns membros da comunidade negra e especialmente entre atores negros durante as filmagens da série. “Afro-americanos ainda não querem ser lembrados dos tempos em que suas vidas não estavam em seu controle”, diz (Jeffrey, 2001, p. 88). Em uma das primeiras exibições do filme no *Magic Johnson Theatre* em Baldwin Hills, uma mulher afro-americana teve um ataque histérico durante a sequência da Passagem do Atlântico e saiu correndo da sala, alegando que se sentiu no porão do navio e que não podia mais suportar ver aquela crueldade (2001, p. 88).

É sensato observar que ninguém aprecia ser lembrado de seu próprio passado, sobretudo se ele é retratado constantemente com imagens de violência e crueldade. É legítimo advogar representações positivas e desconhecidas, como a do filme *Estrelas Além do Tempo* (*Hidden Figures*, Theodore Melfi, 2016), no qual mulheres negras educadas e inteligentes contribuem incisivamente para o programa espacial americano, não sem enfrentar preconceitos raciais.

Porém, o trauma da escravidão, cujos efeitos perversos persistem não apenas nos Estados Unidos, mas também no Brasil, foi, em linhas gerais, frequentemente representado no cinema na chave da vitimização dos negros, assim como os judeus em filmes sobre o Holocausto. São raras as produções que valorizam o protagonismo e a resistência dos escravos, como o já comentado *O Nascimento de uma Nação*, de Nate Parker. Neste sentido, certamente há muitas narrativas de valorização do protagonismo negro que ainda podem ser criadas. Para White (1998), os críticos falharam em não reconhecer em *Amistad* a construção da subjetividade

dos personagens africanos, que no filme carregam um grande senso de observação, sensibilidade e civilidade.

A pretendida autenticidade do filme, uma obsessão sempre frequente nos dramas históricos de Spielberg, foi atacada por vários historiadores. Foram levantadas objeções que vão desde a caracterização impossível de personagens masculinos com barba e bigode no início dos anos 1840 até o número de juízes na Suprema Corte, o encontro entre Cinque e Adams e a duração do discurso de Adams na cena do julgamento, passando pela condenação do retrato negativo dos abolicionistas cristãos (Friedman, 2006). Apesar das liberdades ficcionais tomadas, o filme tem seu valor reconhecido na perspectiva retratada. “Escravidão, contada do ponto de vista de suas vítimas, é um tema que raramente interessa aos estúdios ou à plateia branca” (Wyatt-Brown, 1998, p. 1175).

Em uma análise da recepção de *Amistad*, a historiadora e pesquisadora do abolicionismo nos Estados Unidos, Julie Roy Jeffrey⁴⁸ (2001), chama a atenção para a complexidade da relação que o filme estabelece com a história, tendo como ponto de partida o trailer da produção, que apresentava a obra como *A True Story* (em letras maiúsculas). Nas *reviews* analisadas, a percepção da autora é que para muitos críticos as licenças artísticas são uma necessidade, história demais resulta em filmes problemáticos e *Amistad* consegue ser fiel aos acontecimentos. Ela cita a posição de um dos historiadores e consultores do filme, Henry Louis Gates Jr., que destacou o ineditismo do filme em retratar negros recorrendo a violência para se defenderem.

Edward Guthmann, do *San Francisco Gate*, nota que, por mais que Spielberg queira fazer a coisa certa em seus filmes sérios, ele sempre acaba caindo em velhos truques, envolvido pela técnica e pelo sentimentalismo. O crítico afirma que *Amistad* é um filme que fica em algum lugar entre a correção política e a monotonia sem consistência do pop hollywoodiano, resultando em um filme bem menos imaginativo que *A Lista de Schindler*. Ele reconhece que o filme tem grandes momentos de poesia e paixão e é bastante fiel ao ambiente do século XIX. “Mesmo com os excessos da técnica chamativa de Spielberg e a emoção característica, esta é uma história maravilhosa que precisava ser contada”⁴⁹.

Rita Kemper, do *Washington Post*, afirma que *Amistad* confirma o talento de Spielberg em trazer à vida mundos perdidos, mas que os personagens não são tão desenvolvidos como

---

⁴⁸ Professora de História no Goucher College, Julie Roy Jeffrey é autora de *Abolitionists Remember: Antislavery Autobiographies and the Unfinished Work of Emancipation* (2008), *The Great Silent Army of Abolitionism: Ordinary Women in the Antislavery Movement* (1998), *Frontier Women* (1998).

⁴⁹ Disponível em: <http://www.sfgate.com/movies/article/MIDDLING-PASSAGE-Sentiment-threatens-to-sink-2817632.php>. Acesso em 18/04/17.

poderiam ser, assim como em filmes recentes do cineasta. Para ela, os diversos personagens que se movem pela história, simbolizando divisões entre norte e sul, tornam a narrativa complexa e mais adequada para uma minissérie⁵⁰.

O crítico Robert Ebert declarou-se surpreso ao tomar conhecimento, pelo filme, de que sete dos nove juízes da Suprema Corte em 1839 eram sulistas proprietários de escravos. Ebert considera que *Amistad*, assim como *A Lista de Schindler*, não é simplesmente um argumento contra a imoralidade, uma vez que “não precisamos de filmes para nos convencer da maldade da escravidão e do Holocausto. Os dois filmes são sobre as formas em que bons homens tentam agir realisticamente dentro de um sistema perverso para salvar um pouco de suas vítimas” (1997). O crítico afirma que o mais valioso no filme está em dar rostos e nomes aos personagens africanos, que na maioria das vezes são retratados no cinema como vítimas sem rosto.

1.3.3. *Amistad* na obra de Spielberg

Friedman (2006) defende um paralelo entre *Amistad* e outro conhecido filme do cineasta, *E. T* (1982). Seus argumentos: os cidadãos de New Haven observam os africanos com espanto, medo e admiração, assim como os americanos do subúrbio olham o pequeno ser alienígena. Tanto Cinque quanto E.T. se encontram em um ambiente cultural confuso e perigoso, diferente dos seus locais de origem. Ambos são fisicamente diferentes daqueles que os cercam, tem problemas para se comunicar e para se fazerem entender.

Os dois aprendem um pouco sobre o sistema em que estão inseridos provisoriamente por meio de narrativas imagéticas. E.T. assiste a desenhos animados na televisão e um companheiro de Cinque comenta imagens da Bíblia; os dois personagens habitam um universo predominantemente masculino; são auxiliados por pessoas que simpatizam com eles; são mantidos prisioneiros por agentes governamentais e, por fim, ambos querem desesperadamente voltar para seus lares. “Spielberg invariavelmente conceitualiza aqueles que personificam a ‘alteridade’ como possuindo os mesmos valores centrais, assim como aqueles entendidos para representar ‘nós’: eles são minorias socialmente aceitas” (2006, p. 275).

O crítico vê *Amistad* como uma obra coerente com as obsessões presentes nos filmes de Spielberg, como a urgência em reconstruir famílias divididas, a consequente necessidade de reconciliação e a união de personagens para combater ameaças externas. Em *Amistad*, argumenta Friedman, tais temas se manifestam, variando do individual ao familiar, com os

---

⁵⁰Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/amistadkempley.htm>. Acesso em 18/04/17.

Estados Unidos de 1839 sendo retratados uma grande família separada pela questão da escravidão – padrão que será retomado em *Lincoln* (2012), com o país dividido pela Guerra Civil, como um eco das divisões familiares dos *Lincoln*, mostrada nas cenas de conflito entre Lincoln e Mary Todd e entre Lincoln e seu filho mais velho, Robert, como mencionaremos no próximo capítulo. *Amistad* reflete, de acordo com Friedman, uma guinada na cinematografia do cineasta em direção a filmes mais sérios.

“Como em muitos de seus outros filmes, a história destaca a formação de uma comunidade de pessoas diferentes que precisam ficar juntas para apoiar uma causa comum ou para se defenderem contra um inimigo comum. Desta vez, porém, a ameaça não vem da natureza ou do espaço, mas do monstro dentro da psique humana que sanciona o tratamento selvagem de outros seres humanos, criando um sistema de desigualdade, brutalidade e morte” (2006, p. 282).

Frederick Wassel, em *Steven Spielberg's America*, nota que *Amistad* trata de comunicação entre seres inteligentes através de divisões culturais, tópico já levantado em filmes como *E.T.*, *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* e *Império do Sol*. Porém em *Amistad* a conexão direta é com o ambiente geopolítico do final dos anos 1990.

“Aqui a linguagem é difícil, é um obstáculo real e o cineasta olha diretamente para a dura realidade da globalização. Ele se afasta das suposições do Eurocentrismo para mostrar que até mesmo os caucasianos têm que se virar para aprender a língua de outra raça de pessoas” (2010, p. 169).

Na análise do crítico, em *Amistad* o cineasta procurou encaixar sua visão multicultural de um mundo no qual afro-americanos são *players* políticos tão efetivos quanto euro-americanos, resultando na construção equânime em sabedoria e perspicácia de Adams e Cinque.

Amistad proporcionou um inusitado encontro entre um legítimo antepassado de Cinque com a filmagem da narrativa do líder africano. Samuel Hingha Pieh nasceu em Serra Leoa e na juventude mudou-se para Memphis, onde é professor de Biologia no *State Technical Institute*. Pieh cresceu ouvindo histórias de antepassados que foram levados por navios e nunca mais voltaram. Foi nos Estados Unidos, após uma pesquisa no *Amistad Research Center* da *New Orleans Tulane University*, que ele descobriu o parentesco com Sengbe Pieh, o nome verdadeiro de Cinque, seu bisavô.

Após ser libertado com outros cativos pela Suprema Corte, Cinque retornou a Serra Leoa, onde encontrou Colima, avô de Pieh. Ao tomar conhecimento do parentesco, a produtora Debbie Allen convidou Pieh para ser um dos instrutores de dialeto do filme, pois ele conhecia o idioma e a cultura Mende. Pieh permaneceu um mês no set de filmagem, onde foi convidado

por Spielberg para interpretar um dos anciões africanos a bordo do *Amistad*. Como nunca havia atuado antes, ele se sentiu constrangido com o convite, mas o cineasta o instruiu a ser ele mesmo e não olhar para a câmera.

Encerramos o capítulo mencionando este detalhe sobre a produção do filme por dois motivos. Primeiro, porque ele exemplifica a ênfase na autenticidade histórica que *Amistad* persegue - assim como os outros filmes históricos de Spielberg - ao recrutar para participar da produção o antepassado de um personagem histórico do filme. O segundo aspecto não deixa de ser irônico: cabe ao antepassado de Cinque ensinar o idioma de seu bisavô para atores africanos contemporâneos que interpretam cativos do século XIX.

Filmes históricos podem proporcionar este tipo de conexão entre o passado e sua recriação como imagem para consumo de massa. Ao trazer para a preparação do elenco um ancestral de Cinque, assim como ao contar com a consultoria de historiadores, *Amistad* busca ser fiel à revolta dos africanos em 1839. Porém, à sua maneira, enquanto grande produção cinematográfica, compromissada com o circuito de circulação, tem seus momentos mais inspirados, como a sequência da Travessia do Atlântico em primeira pessoa, e sua estrutura narrativa direcionada para a redenção de um personagem branco em sua identificação com o público, como procuramos demonstrar.

Percebemos que a obsessão com os detalhes procura reforçar o discurso dos produtores do filme sobre o rigor adotado na construção da autenticidade dos acontecimentos que a obra se propõe a representar – sendo que os acontecimentos em si também são passíveis de serem questionados, à luz de novos estudos e abordagens, por exemplo. Nesta construção, o formato da narrativa tenderá sempre a privilegiar o melodrama e o jogo com as emoções do espectador, o suspense em torno de uma decisão, as salvaçãoes, a manifestação da justiça, condenação dos injustos e cruéis e uma resolução que pretende fechar questões históricas complexas e repletas de desdobramentos (geralmente omitidos dos filmes)

Esta opção da narrativa será evidenciada no capítulo seguinte, em que Spielberg promove o encontro entre o biopic e o melodrama a partir dos últimos meses de vida do presidente Lincoln e de seu empenho em aprovar a emenda para a libertação dos escravos. O que acompanhamos em *Amistad*, tanto as batalhas jurídicas, com as sequencias no tribunal e a decisão da Suprema Corte, e principalmente a sequência final com a referência à Guerra Civil, funciona como uma preparação para *Lincoln* (2012). Porém, como analisaremos, haverá uma mudança substancial no protagonismo diante da escravidão.

Caderno de Imagens *Amistad*

Crédito: DVD (*Dreamworks Home Entertainment*, 2006, 154 minutos)

(figura a1)

(figura a2)

(figura a3)

(figura a4)

(figura a5)

(figura a6)

(figura a7)

(figura a8)

(figura a9)

(figura a10)

(figura a11)

(figura a12)

(figura a13)

(figura a14)

(figura a15)

(figura a16)

(figura a17)

(figura a18)

(figura a19)

(figura a20)

(figura a21)

(figura a22)

(figura a23)

(figura a24)

(figura a25)

(figura a26)

(figura a27)

(figura a28)

(figura a29)

(figura a30)

(figura a31)

(figura a32)

(figura a33)

(figura a34)

(figura a35)

(figura a36)

(figura a37)

(figura a38)

(figura a39)

(figura a40)

(figura a41)

(figura a42)

(figura a43)

(figura a45)

(figura a46)

(figura a47)

(figura a48)

(figura a49)

(figura a50)

(figura a51)

(figura a52)

(figura a53)

(figura a54)

(figura a55)

(figura a56)

(figura a57)

(figura a58)

(figura a59)

(figura a60)

(figura a61)

(figura a62)

(figura a63)

(figura a64)

(figura a65)

(figura a66)

(figura a67)

(figura a68)

CAPÍTULO 2.

“ESCRAVIDÃO, SENHOR, ACABOU!” – ESCRAVOS EM IMAGENS E A NARRATIVA DA EMANCIPAÇÃO

(*Lincoln*, 2012)

Como vimos no capítulo anterior, o final de *Amistad* - com a breve referência à Guerra Civil americana - abre caminho para *Lincoln* (2012), filme que abordaremos neste capítulo⁵¹. A narrativa que analisamos sobre a disputa em torno da posse dos africanos cativos em 1839 era uma das questões que, anos depois, resultaria no conflito entre o Norte e o Sul. Naquele filme, o personagem do prisioneiro foi dotado de voz, iniciativa, ideias próprias, sabedoria e liderança. Cinematograficamente, a maior expressão destas virtudes é o exercício de sua própria narrativa, em primeira pessoa, como testemunha, o que dá um grande peso ao seu relato sobre a Travessia do Atlântico.

Na abordagem que apresentaremos, veremos que a escravidão é vivenciada como uma experiência construída de cima para baixo, no ambiente político, na Casa Branca e na *House of Representatives*, lugares em que políticos brancos debatem a favor e contra a emancipação, tendo o presidente Lincoln como personagem central, construído com a polaridade da virtude melodramática. Esteticamente *Lincoln* é um filme mais bem elaborado que *Amistad*: sua maior parte ocorre em espaços fechados, parcialmente iluminados, com a presença constante da figura do presidente envolta em sombras, com a câmera em constante movimento, como na maior parte dos filmes de Spielberg, e muitos diálogos.

A trama se concentra nos últimos meses de vida do presidente, em 1865, durante o final da Guerra Civil. Lincoln está determinado a enviar ao Parlamento a emenda que acaba com a escravidão nos Estados Unidos, mas não conta com os votos suficientes para a aprovação do texto. Seu secretário Seward recruta lobistas para abordarem os congressistas democratas indecisos com ofertas de cargos, para que votem a favor da emenda. Lincoln é pressionado pelos aliados republicanos para negociar o fim da guerra com os confederados. Os debates no Congresso revelam posições favoráveis e contrárias à emenda, incluindo argumentos éticos e legais. Lincoln convence o líder republicano Stevens a moderar seu discurso. Spielberg, cujo discurso demonstra imensa admiração por Lincoln, como veremos adiante, cria uma narrativa que articula momentos públicos e privados do presidente. O Lincoln político astuto e ouvinte

---

⁵¹ A versão para o estudo é da FOX, lançada no Brasil em DVD em 2013 (150 min.).

atento é visto tentando convencer congressistas, batendo na mesa em reuniões com seu gabinete, discutindo com a esposa, Mary, sobre o futuro do filho mais velho, e brincando com o filho mais novo, Tad. A emenda vai à votação, é aprovada por maioria e Lincoln se encontra com os confederados para trazer os estados rebeldes à União. O filme é encerrado com sua morte no Teatro Ford – assassinato que não vemos – e uma homenagem do cineasta ao presidente.

Assim como Griffith com o *Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Abraham Lincoln* (1930) e John Ford em *A Mocidade de Lincoln* (*The Young Mr. Lincoln*, 1939), cineastas com os quais Spielberg dialoga, tanto pela habilidade em operar a narrativa clássica quanto pela admiração ao político, *Lincoln* procura se equilibrar entre a hagiografia, a homenagem e a dimensão privada e familiar. O que diferencia o filme dos outros títulos que abordaremos é a proposta de compor um quadro mais humano da figura que o cineasta admite admirar desde criança em seus discursos sobre o filme – tarefa que encontra apoio no melodrama, conforme demonstraremos na análise do filme, construída para evidenciar as técnicas utilizadas pelo cineasta na abordagem deste momento da vida do presidente. Daremos atenção especial à abertura, ao encerramento e às sequências mais expressivas do filme.

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 Negro⁵². 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” (Bingham, 2010, p. 6).

Desde o início, o filme nos revela Lincoln como defensor da emancipação, em uma narrativa que ignora a influência de abolicionistas e exclui qualquer participação dos próprios escravos no processo⁵³. Os poucos personagens afro-americanos que vemos são reduzidos a

⁵² 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/>. Acesso em 05/03/17.

⁵³ Esta pesquisa começou a ser gestada em 2013. No momento em que este texto é escrito, dois filmes retomam a problemática da Guerra Civil e da escravidão. *Um Estado de Liberdade* (*Free State of Jones*, Gary Ross, 2016) mostra um enclave pró-União dentro do território confederado, sob liderança de um personagem branco que se casa com uma negra. *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 2016) se apropria do título do filme de David Griffith, de 1915, para retratar o caso de um escravo pregador, encarregado de manter outros escravos submissos com seus sermões, que lidera uma revolta contra os proprietários de escravos. É um dos raros títulos a colocar o escravo como protagonista de sua própria libertação. O filme foi praticamente banido do circuito após acusações de que o diretor, roteirista e protagonista do filme, Nate Parker, e o co-roteirista do filme, Jean Celestin, ambos negros, violentaram uma mulher branca de 18 anos quando eram estudantes universitários na Peen State,

condição de serviçais, mesmo sendo de conhecimento da historiografia da época o seu ativismo e envolvimento com a causa abolicionista.

O contato de Lincoln com escravos é restrito às *glass plates*, placas fotográficas com imagens de escravos à venda, que se tornam um passatempo para seu filho Tad. A análise fílmica revela que *Lincoln* apresenta apenas três momentos em que personagens afro-americanos são portadores do tradicional ponto de vista do contracampo⁵⁴. Com exceção destes breves planos, as outras imagens do filme mostram afro-americanos sendo observados, mas não observando.

Lincoln promove um diálogo intenso com fontes visuais anteriores ao filme, procedimento aliás bastante utilizado em produções de cunho histórico. O filme incorpora tais fontes em duas vertentes. Primeiro, fotografias de época servem como ponto de partida para a criação de personagens e para os profissionais envolvidos nas diversas atividades artísticas e técnicas da produção, conforme detalharemos no capítulo, quando abordaremos a autenticidade histórica perseguida pelo filme como uma missão, cujo empenho, como veremos, não poupa esforços na tentativa de recriação de uma época.

O outro aspecto que se refere às imagens diz respeito à presença delas na diegese. Tanto no prólogo das versões internacionais, cujo didatismo via situar o conflito da Guerra Civil e o papel da escravidão para plateias não americanas, quanto nas sequências em que personagens observam imagens, nosso esforço buscou identificar, descrever e compreender a incorporação de fotografias de época no filme. Como se verá, a primeira imagem do filme é a de um grupo de *contrabands*, escravos fugitivos – uma imagem de circulação ampla, uma espécie de ícone da situação dos escravos nos Estados Unidos na década de 1860. Tanto Lincoln quanto seu filho Tad observam imagens que, no interior do universo ficcional, têm a função de funcionar como imagens de escravos e da crueldade da escravidão.

Porém, como demonstramos, tratam-se de apropriações de imagens do mundo histórico, cujo contexto original aponta para um protagonismo dos homens e mulheres vistos nestas

---

em 1999. Parker foi absolvido da acusação e Celestinm, condenado e seis meses de detenção. A vítima se suicidou aos 30 anos. Disponível em: <http://variety.com/2016/film/news/nate-parkers-accuser-committed-suicide-in-2012-her-brother-speaks-out-exclusive-1201838508/>; <https://www.newyorker.com/news/news-desk/the-public-trial-of-nate-parker>; <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/10/02/nate-parker-racism-rape-allegations-and-an-embattled-director-wh/>. Acesso em 18/11/17. A questão do negro na sociedade americana voltou a ser objeto de polêmica em 2016, quando a premiação do Oscar daquele não registrou nenhum afro-americano entre todos os indicados, fato bastante criticado. Em 2017, filmes como *Um Limite Entre Nós* (*Fences*, Denzel Washington, 2016), *Estrelas Além do Tempo* (*Hidden Figures*, Theodore Melfi, 2016), *Loving* (Jeff Nichols, 2016) e *Sob a Luz do Luar* (*Moonlight*, Barry Jenkins, 2016), todos com enredos abordando preconceitos raciais, receberam várias indicações.

⁵⁴ Na construção campo-contracampo, em que dois personagens dialogam e vemos, lateralmente, um olhando e interagindo com outro.

imagens, já não mais escravos, mas fugitivos. Promoveremos uma discussão relacionando tais fotografias, as técnicas que o filme adota para torná-las cinematograficamente atraentes e sua relação com a questão maior da narrativa, a aprovação da 13ª Emenda. Não se trata de promover um exercício simplificador de comparar o que se vê no filme com o que está na fotografia, mas de colocar em choque a imagem original e sua presença na narrativa, procurando discutir como se dá tal presença e quais os resultados desta incorporação. Promoveremos esta discussão por considerar que a opção do filme em abordar a escravidão como imagem estática guarda conexão profunda com a inexpressividade de personagens afro-americanos.

Como não foi possível identificar as imagens vistas tanto no prólogo quanto pelos personagens, procuramos pesquisar quais seriam suas fontes. Em alguns casos, há mais de uma versão para a mesma fotografia, o que sugere mais de uma narrativa para a mesma situação ou para a mesma pessoa exibida na foto. A pesquisa para determinar a origem das imagens no filme – em alguns momentos um detalhe ou um trecho de uma fotografia maior – começou com mecanismos de busca na internet, em torno de contextos ou palavras-chave relacionadas o contexto das imagens.

Uma fonte de extrema relevância foi a biblioteca do Congresso e seus diversos e muito bem organizados acervos com milhares de fontes visuais sobre os assuntos de interesse da pesquisa, como escravidão e Guerra Civil. No caso das imagens vistas por Lincoln e Tad, após uma intensa busca que não conseguia trazer a identificação buscada, foi necessário o auxílio de uma funcionária da Biblioteca, que prontamente forneceu as fontes das imagens. O material traz uma quantidade de informações relevantes, como data, autoria, possível autoria, e uma breve descrição, quando esta informação estava disponível no original e também a técnica utilizada. Este último dado é importante pois o período em que se passa o filme, 1865, é marcado pela invenção, circulação e popularização de imagens, dentro da trajetória da efervescente cultura visual do século XIX, que mencionaremos de forma sintética.

Mobilizamos ainda informações sobre o livro que inspirou o filme e em alguns momentos do filme apresentamos comparações com o roteiro original. Tais comparações, destacadas em cenas de maior impacto, trazem esclarecimentos sobre o processo criativo do filme e as transformações incorporadas por Spielberg a partir do material criado pelo roteirista Tony Kushner. Recorremos ao roteiro original no caso de Lincoln, porque ele foi publicado em formato de livro, o que não foi possível obter com os outros filmes. Na recepção, situamos o filme no momento em que ele é lançado, o que coincide com as eleições em que Obama disputa o segundo mandato presidencial. Reunimos comentários que, em linhas gerais, apontam para a ausência de presença de negro no processo de emancipação.

Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln (2005), de Doris Kearns Goodwin, forneceu a inspiração para o roteiro de Tony Kushner e o filme de Spielberg⁵⁵. O livro, de 914 páginas, concentra-se na formação do gabinete presidencial e na carreira política de seus membros após a indicação do candidato do Partido Republicano às eleições em 1860. São revelados bastidores de conversas e encontros entre Lincoln e seus aliados e opositores, em torno de dois temas essenciais naquele momento: escravidão e o conflito inevitável entre União e confederados.

Goodwin alterna narrativas das carreiras de Lincoln, dos anos de advocacia em Springfield ao primeiro mandato como congressista até chegar as indicações à Presidência e vitória nas eleições com informações sobre os outros *rivals*: o senador de Nova York, William Seward, o governador de Ohio Salmon Chase, o representante do Missouri, Edward Bates. *Team of Rivals* é o conjunto das narrativas destes homens, os mais fortes candidatos à vaga para a presidência pelo Partido Republicano em 1860 – o menos provável e com menos chances era justamente Lincoln. Posteriormente os *rivals* foram incorporados aos governos de Lincoln. Seward tornou-se secretário de Estado e amigo do presidente, com grande presença no filme. Chase, secretário do Tesouro e Bates, de Justiça, foram deixados de lado por Kushner e Spielberg. A edição brasileira do livro, uma tradução de trechos (muitas vezes sem conexão, como se tivesse sido feita às pressas) praticamente não tem relação com o filme, concentrando-se em eleições, decisões de gabinete e estratégias militares.

O que Goodwin relata na forma narrativa, o roteirista Tony Kushner dramatiza em cenas e diálogos, a partir de uma delimitação temporal bem clara, os primeiros meses de 1865. Os embates, manobras, tensões e divergências do *Team of Rivals* são deixados de lado em prol da votação da 13ª. Emenda. O correto seria afirmar que o roteiro (ao menos o roteiro final e o filme) foi pinçado a partir do livro, concedendo grande espaço para o roteirista criar encontros, afirmações e diálogos com base não só em sugestões de Goodwin, como em pesquisa em outras fontes. Os discursos, por exemplo, de Gettysburg e o *Second Address*, são muito populares e foram incorporados em diferentes momentos⁵⁶.

---

⁵⁵ Doris Goodwin é autora de vários livros sobre presidentes americanos: *Lyndon Johnson and the American Dream*. (1977), *The Fitzgeralds and the Kennedys: An American Saga* (1987), *No Ordinary Time: Franklin and Eleanor Roosevelt: The Home Front in World War II* (1994), *Wait Till Next Year: A Memoir* (1997), *Every Four Years: Presidential Campaign Coverage from 1896 to 2000* (2000), *The Bully Pulpit: Theodore Roosevelt, William Howard Taft, and the Golden Age of Journalism* (2013). Para detalhes sobre o processo de pesquisa desenvolvida para a produção do livro, ver a entrevista de Doris Goodwin em *Books of our Time*: <https://www.youtube.com/watch?v=inwPKoGR-xo&t=161s>. Acesso em 20/01/17.

⁵⁶ Apontar as imprecisões históricas do filme não é uma tarefa muito produtiva, uma vez que exige assumir que fora do filme há um discurso depositário de uma verdade inquestionável e petrificada – sendo que o filme em si se constitui como uma nova fonte, dentre tantas outras. Porém, para efeitos de registro, apresentamos um texto que pretende levantar o que foi “inventado” e o que realmente aconteceu no filme. Ver:

2.1. Spielberg, Lincoln, o livro e o roteiro final

O cineasta Steven Spielberg concedeu diversas entrevistas nas quais fez questão de declarar sua admiração por Lincoln, um dos motivos pelos quais decidiu se envolver com esta produção. Assim que soube que a historiadora Doris Goodwin estava escrevendo um livro sobre o presidente, manteve contato com ela e logo adquiriu os direitos de filmagem da pesquisa que ainda estava em andamento. Deste contato com um projeto em desenvolvimento à realização do filme, passaram-se cerca de oito anos, período no qual Spielberg dirigiu outros filmes.

Uma das dificuldades que explica porque tantos anos foram necessários para um cineasta que, em tese, contaria com todas as facilidades em termos de financiamento e de produção, foi a transformação de um livro de 900 páginas em um roteiro de longa-metragem. Com base em materiais de divulgação do filme e entrevistas, relatamos detalhes deste processo. Promovemos ainda uma breve comparação entre situações descritas no livro e sua transposição para o filme.

O material disponibilizado para a divulgação de *Lincoln* esclarece o interesse de Spielberg pelo presidente. O discurso construído na divulgação do filme e em entrevistas do cineasta é o de grande fascínio por Lincoln desde sua infância. Aos quatro anos, seus pais o levaram para conhecer o memorial em Washington e ele afirma ter ficado impressionado com a escala gigantesca da estátua e que, quando mais se aproximava dela, mais se sentia atraído pelo rosto do presidente.

Spielberg lembra que jamais esqueceria aquele momento e que quanto mais estudava sobre Lincoln, mais se sentia fascinado com ele. “Lincoln guiou nosso país pelos seus piores momentos, permitiu que os ideais da democracia americana sobrevivessem e assegurou o fim da escravidão”⁵⁷. O discurso do cineasta é reforçado no prefácio de um livro de luxo editado pela Disney com entrevistas dos envolvidos na produção, detalhes sobre as filmagens, perfis de personagens históricos e informações sobre a aprovação da 13ª. Emenda⁵⁸:

<http://housedivided.dickinson.edu/sites/emancipation/2013/02/14/warning-artists-at-work/>. Acesso em 22/01/17. É importante ressaltar que a leitura conduzida neste capítulo e para os outros filmes não se pauta pela divisão entre falso e verdadeiro, mas na comparação entre diferentes fontes de conhecimento histórico e como, no caso do filme, ocorre esta construção.

⁵⁷ *Lincoln Production Notes*, 2012, p. 2 e 3. Disponível em <http://www.thelincolnmovie.com/?publishing>. Acesso em 09/01/17.

⁵⁸ David Rubel, Laurent Bouzereau. *Lincoln: a cinematic and historic companion*, 2012.

“Quando exploramos os quatro excessivamente sangrentos e duros anos da Guerra Civil, é impossível não ver Abraham Lincoln como a nossa própria fênix, emergindo da inimaginável devastação para insistir que podemos ser melhores do que temos sido, para nos mostrar que é possível transformar a mais sangrenta guerra na história americana em um meio, ainda que um meio trágico, pelo qual uma grande proposição, de que somos todos criados iguais, foi testada e considerada verdadeira. Se vemos Lincoln assim, estamos o adorando ou apenas esperamos aprender com ele? Nós sempre parecemos que queríamos ficar perto dele, não para idolatrar, mas para compreendê-lo, sermos animados e galvanizados por este homem realista, de coração aberto e as vezes sofredor que era um otimista convicto em nome da liberdade e da igualdade” (2012, p. 143).

Percebe-se no texto, além da admiração, a escolha de um determinado perfil de Lincoln, do político como defensor intransigente da emancipação dos escravos, ignorando o fato de que Lincoln manteve diversas posições sobre o tema da escravidão ao longo de sua carreira (Foner, 2010). A admiração do cineasta é tal que o filme propositalmente exclui a cena do assassinato do teatro Ford que, segundo Spielberg, se fosse mostrada no filme seria uma *exploitation*, pois já foi mostrada em vários filmes e não acrescentaria nada⁵⁹.

A inserção de fotografias de escravos fugitivos e *contrabands* vistas por Lincoln e Tad em *glass plates* como sendo imagens de escravos também pode ser considerada uma forma de *exploitation*. O *Lincoln* que Spielberg elege é um, entre tantos possíveis de serem objeto de um filme de grande circulação. Sobre o esforço para acabar com a escravidão, em que Lincoln, segundo Spielberg, desempenha um protagonismo essencial, o cineasta esclarece mais adiante:

“Lincoln (...) ajudou os Estados Unidos e a ideia de democracia como um sistema político viável a sobreviverem. E mais que qualquer outra pessoa, Lincoln ajudou a acabar com a escravidão. Ele não fez isso sozinho. Muitas pessoas contribuíram, de Frederick Douglas a todos os abolicionistas, a John Brown e os milhões de escravos que resistiram a escravidão. Mas pode se argumentar que o homem que assinou tanto a Proclamação de Emancipação quanto a 13ª. Emenda deu a maior contribuição individual para tornar o fim da escravidão o maior feito da guerra civil americana” (2012, p. 144).

Chama nossa atenção a menção de Spielberg ao abolicionista Frederick Douglas. Em janeiro de 2003, o cineasta revelou que estava planejando um *biopic* sobre Lincoln, tendo inclusive um roteiro já escrito por John Logan desenvolvido a partir de um livro ainda não publicado de Doris Kearns Goodwin. A ideia, bastante genérica, era que o filme seria sobre Lincoln lidando com a Guerra Civil. “Eu acho a História importante. Sei que quero fazer um filme sobre Lincoln e tenho um roteiro em desenvolvimento sobre o seu relacionamento com o abolicionista Frederick Douglas”, afirmou o diretor na ocasião⁶⁰. O website especulava que

⁵⁹ A justificativa do cineasta está em: <http://www.aceshowbiz.com/news/view/00055416.html>. Acesso em 09/01/17.

⁶⁰ Disponível em: <http://www.ign.com/articles/2003/01/23/lincoln-update>. Acesso em 09/01/17.

Morgan Freeman interpretaria Douglas, devido a sua participação em *Amistad* e que Tom Hanks, que já esteve em dois filmes do cineasta, seria Lincoln.

Em sua biografia sobre o cineasta, Joseph McBride relata que o ator Liam Neeson (o Oskar Schindler do filme homônimo) havia sido escolhido por Spielberg para interpretar “Lincoln como presidente durante a guerra e figura paterna para uma família nacional dividida” (2010, p. 528). A intenção do cineasta era lançar o filme em 2009, no ano do bicentenário do presidente. O filme teria um impacto ainda maior coincidindo assim com a posse do primeiro presidente afro-americano na história dos Estados Unidos, Barack Obama.

No material de divulgação do filme, Spielberg diz ter sido atraído para o projeto com a perspectiva de retratar um Lincoln multifacetado, que além de homem de Estado e líder militar, também seria revelado como pai, marido e um homem que sempre estava olhando para dentro de si mesmo. Diante da imensidão de livros sobre Lincoln, o cineasta buscava algo mais recente, uma perspectiva mais original e humana, até que soube que a historiadora Doris Kearns Goodwin estava escrevendo *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*. Os dois mantiveram contato pessoalmente e por telefone 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.

Antes de se envolver com o projeto de *Lincoln*, o roteirista Tony Kushner havia escrito a peça *Angels in America*. Ambientada em meio à crise da Aids nos conservadores anos 1980, ela retrata os destinos de dois casais, um hetero e outro homossexual. Foi encenada em 1991 e em 1992, recebendo o Pulitzer Prize for Drama em 1993 e tendo sido adaptada para uma minissérie produzida pela HBO em 2003⁶¹. Kushner havia escrito o roteiro de *Munich* (2005) e foi convidado por Spielberg para escrever *Lincoln*.

A busca da abordagem e o tom para adaptar o livro de 916 páginas de Goodwin consumiu quase uma década. O título do livro *Team of Rivals* refere-se aos oponentes derrotados por Lincoln na indicação do candidato do Partido Republicano à Presidência. A indicação caiu sobre Lincoln, que após eleito nomeou seus antigos rivais de partido para seu gabinete, o seu time de rivais – o que justifica o subtítulo que o qualifica como “gênio político”.

Inicialmente, Kushner havia decidido começar o roteiro no ano de 1863, quando Salmon Chase desafia Lincoln na indicação do Partido Republicano as eleições presidenciais que

---

⁶¹ A peça mereceu uma edição com textos analíticos de vários autores, incluindo o capítulo *Tony Kushner's Theses on the Philosophy of History*, escrito por Charles McNulty. Harold Bloom (edit.). *Tony Kushner*, 2005.

aconteceriam em 1864. Ele imaginava que até 15 de abril de 1865, data do assassinato de Lincoln, conseguiria dar conta do processo em 150 páginas, quando percebeu que ainda estava em janeiro de 1864 e tinha 140 páginas de roteiro. Com dificuldades em condensar o livro de Goodwin, o roteiro foi deixado de lado por alguns meses.

A partir deste ponto há duas versões para a escolha ter recaído no período de aprovação da 13ª emenda. Segundo Rubel (2012), o próprio Kushner teve a ideia de iniciar o roteiro em janeiro de 1865, com a batalha pela aprovação da emenda, até o final da vida de Lincoln, concentrando-se em alguns momentos emblemáticos neste período. Decidida esta mudança, o roteiro ficou com 500 páginas e foi enviado para Spielberg com um pedido de desculpas, que após ler as páginas iniciais ligou a Kushner empolgado perguntando se a emenda seria aprovada ou não - mesmo sabendo de antemão do resultado. Foram mais três anos de alterações no roteiro até que ele fosse finalizado com o formato que foi filmado, mantendo o foco na aprovação da 13ª emenda.

A versão do material de divulgação do filme é um pouco diferente. Após receber a versão de 500 páginas, Spielberg elogiou muito o manuscrito, porém reconheceu que se tratava de uma narrativa épica imensa, inviável para se tornar um filme. Segundo o cineasta, o trecho mais atraente estava nas 70 páginas que retratavam a luta para aprovar a 13ª emenda. Certo dia, Kushner relata ter recebido um telefonema de Spielberg, em que este sugere restringir o filme ao mês de janeiro de 1865 e a aprovação da emenda. Kushner admite que ficou bastante empolgado com a ousada sugestão, pois ela mostraria uma história pouco conhecida sobre Lincoln.

Para o diretor, esta concentração nos quatro meses finais de vida de Lincoln mostraria o presidente trabalhando pelo fim da escravidão e pelo fim da guerra. “mas também queríamos mostrar que Lincoln era um homem, não um monumento” (2012, p. 148), esclarece o cineasta, justificando a inclusão da dinâmica da esfera familiar entrelaçada com a política. Porém, o cineasta admite a relação com o mito de Lincoln e justifica à sua maneira: “Uma vez que você começa a ler sobre ele e a Guerra Civil (...) você começa a entender que o mito é criado quando nós pensamos que compreendemos um personagem e o reduzimos a um estereótipo cultural nacional”⁶².

A restrição ao mês de janeiro permitiria ao roteirista explorar mais a fundo sua vida familiar e emocional e suas habilidades políticas simultaneamente. Kushner lembra que Lincoln estava enfrentando grandes dilemas: trabalhar pelo fim da escravidão, manter a União e obter

---

⁶² Disponível em: <http://www.aceshowbiz.com/news/view/00055416.html>. Acesso em 10/01/17.

estas duas conquistas antes da rendição dos confederados. O manuscrito refeito possibilitou, segundo o próprio Kushner, trazer para o filme algumas controvérsias em torno de métodos e crenças de Lincoln, sendo a mais polêmica delas sem dúvida o apoio do presidente à escravidão em algumas ocasiões, com o objetivo justificado de preservar a União.

“Ele estava fazendo um ato de equilíbrio surpreendente ao simultaneamente tentar avançar a ideia de que a Guerra Civil deve encerrar com a abolição da escravatura e também convencendo o Norte que seus filhos não morreriam para acabar com a escravidão. Esta compreensão de aceitar os meios para um fim, creio eu, é parte do que o fez um grande presidente” (2012, p. 6).

Fica difícil perceber tanto no roteiro quanto no filme esta inclusão do apoio de Lincoln à escravidão. O roteirista garante ainda não ter deixado de abordar os poderes emergenciais de Lincoln durante a guerra, únicos em toda a história americana, como a censura total aos jornais e a suspensão de *habeas corpus* – aspectos não mostrados na versão final do filme. Kushner menciona também outra área delicada do conflito, a do ressentimento entre os soldados do Norte que acreditavam estar sendo enviados à Guerra para combater pela liberdade dos escravos. O filme não menciona tal desconforto diretamente.

A posição de Kushner, que revela uma leitura bastante específica de qual Lincoln se optou retratar no filme, pode ser contestada e ampliada por Eric Foner para quem Lincoln foi, durante sua carreira política, ampliando sua perspectiva sobre a escravidão: “Lincoln era decididamente contra a escravidão, mas ele não era um abolicionista ou um republicano radical e nunca quis ser um” (2010, Xviii). A complexidade de um Lincoln em constante movimento e em crescimento, absorvendo e refletindo concepções diversas sobre escravidão ao longo de sua carreira, como destaca Foner, parece ter ficado no discurso de Kushner na divulgação da produção e ausente do filme⁶³.

Kushner criou um ambiente da Washington em torno de Lincoln costurando falas e atos de 140 personagens, resultando em diálogos que fundem afirmações registradas em livros por personagens históricos e imaginação ficcional. Kushner reconhece que os eventos históricos aconteceram, porém pouco se sabe sobre o que foi dito, o que deu a ele uma licença para interpretar e recriar o passado, criando conflitos e diálogos. O resultado é que este é um dos raros, senão o único filme de Spielberg, um cineasta que tradicionalmente narra por imagens, a valorizar mais as palavras que os elementos visuais.

---

⁶³ Em uma longa entrevista Kushner explica a construção do roteiro e do personagem Lincoln e se defende das críticas, inclusive das de Eric Foner. Cf. *Lincoln and the Radicals: a conversation with Tony Kushner*. Transition 2013, p. 78-98. Em entrevista a Bill Moyers, Kushner explica varias escolhas dramáticas no roteiro. Ver: <http://billmoyers.com/episode/what-we-can-learn-from-lincoln/>. Acesso em 10/01/17.

2.2.A busca por autenticidade histórica em *Lincoln*

Spielberg fez questão de criar um rigoroso senso de autenticidade no set de filmagem, “onde a única imposição real seria que havia uma câmera e monitores” (2012, p. 156). A imersão no ambiente político de Washington no século XIX foi tal que o cineasta pediu aos atores que enquanto estivessem no *set* não falassem de assuntos familiares, esportes ou suas vidas, deixando para tratar sobre estes temas após as filmagens. O próprio Spielberg e equipe se dirigiam ao ator Daniel Day-Lewis durante as filmagens como *Mr. President*. O historiador Harold Holzer, autor de dezenas de livros sobre o presidente, incluindo um guia didático para jovens leitores acompanharem o filme, foi consultor histórico da produção - prática constante em produções históricas de grande orçamento⁶⁴.

A produtora Kathleen Kennedy, lembra que uma extensa pesquisa em fotografias da época em que Lincoln viveu foi feita para determinar as referências e inspirar a criação de aspectos visuais do filme. Quase todos envolvidos em *Lincoln* recorreram a fotografias como fontes iniciais de pesquisa. Como já mencionado, Lincoln é o primeiro presidente americano a fazer uso da fotografia como recurso para que a população lembre de seu rosto nas eleições e por isso mesmo foi muito fotografado, tanto por Mathew Brady quanto por Alexander Gardner (*figura 11 – figuras disponíveis entre as páginas 179 e 191*).

Cartas e jornais de época, disponíveis do amplo e organizado acervo da Biblioteca do Congresso, também auxiliaram técnicos e atores no processo criativo, além evidentemente do próprio *Team of Rivals*, de Doris Goodwin e outros livros específicos, como a biografia de Mary Lincoln escrita por Catherine Clinton, recurso valioso para a atriz Sally Field, que interpreta a primeira dama⁶⁵. Visitas aos locais onde os agentes históricos viveram, como campos de batalha, também foram utilizadas⁶⁶.

A *costume designer* Joanna Johnston, responsável por criar figurinos para 140 personagens, usou como fonte principal para sua pesquisa fotografias da metade do século XIX. Porém, a limitação cromática das imagens da época limitava a aplicação de cores aos trajes, o

⁶⁴ O livro de Holzer referente ao filme é *Lincoln: How Abraham Lincoln Ended Slavery in America - A Companion Book for Young Readers to the Steven Spielberg Film (2012)*. O website de Holzer lista 42 livros escritos, editados ou em co-autoria com o historiador, sobre Lincoln e sua relação com assuntos como a Guerra Civil, escravidão e emancipação. Disponível em: http://www.haroldholzer.com/hh_4_books.html.

⁶⁵ *Mrs. Lincoln: A Life*. 2010.

⁶⁶ Para mais referências sobre o processo criativo e de produção ver: <https://www.youtube.com/watch?v=BERKF9rnBcQ> (entrevista com Spielberg e Daniel Day-Lewis); <https://www.youtube.com/watch?v=oSTtaUPKiKU> (Lewis fala das dificuldades de interpretar Lincoln); <https://www.youtube.com/watch?v=LMXOLXTII10&t=277s> (Questions & Answer com Spielberg e elenco, pela Hollywood Reporter). Acessos em 19/01/17.

que precisou ser superado com pesquisa em outras fontes. Como o elenco em sua maioria é composto por homens, o desafio foi superar a monotonia do preto, presente na maioria dos trajes masculinos do século XIX. Para diferenciar os personagens masculinos uns dos outros, foram criados trajes em tons escuros, como verde e marrom. Para os trajes femininos, além das fotografias foram pesquisadas pinturas e *parisian fashion plates* do começo dos anos 1860, obtidas junto a jornais da época, que publicavam estas imagens para mostrar aos leitores o que estava na moda na Europa naquele tempo. Os trajes de Lincoln seguiram a indicação monocromática masculina, de tons escuros, ajustados a Daniel Day-Lewis com fotografias e medidas levantadas junto ao acervo do Smithsonian Institution.

Fotos de 1850 a 1860 foram a fonte utilizada para Lois Burwell, responsável por *hair e make-up*, para caracterizar os personagens do filme de forma a serem verossímeis, buscando atenção a detalhes como pelos na face, comprimento, textura e formato do cabelo. No período retratado pelo filme, a maioria dos homens cultivava barba e usava chapéu, o que deixava o cabelo sempre amassado em ambientes internos. Quando não havia uma fotografia exata de 1865 de um personagem histórico, um conjunto de imagens de diferentes idades foi utilizado para estabelecer como tal personagem deveria aparentar naquele ano. As cenas na *House of Representatives*, em que 85 personagens têm falas, demandaram grande trabalho para manter os cortes de cabelo e barbas com as mesmas aparências durante as filmagens em dias diferentes. “Se um único ator não parece verdadeiro ao período, então a cena não vai funcionar visualmente (...) Eu rezo para que não tenha nenhum momento do filme em que o público pense: ‘Oh, ali está um ator maquiado’” (2012, p. 196).

O *production designer* Rick Carter buscava a noção de autenticidade histórica tanto nas locações quanto nos *sets* que foram construídos, em especial para os espaços mais importantes do filme, a Casa Branca e a *House of Representatives*. O compromisso em filmar em espaços com o maior grau de realismo levou a produção a descartar recursos modernos, como tela verde de fundo e digitalização. Após visitas a edifícios nos Estados Unidos e Canadá, Carter descobriu que a ala norte da *Virginia State Capitol*, em Richmond, era muito similar à Casa Branca, bastando apenas acrescentar um pórtico ao prédio. Assim, em uma ironia do cinema e da história, a capital dos rebeldes confederados se tornou cenário para um filme sobre as últimas semanas de Lincoln⁶⁷.

---

⁶⁷ Após o fim das filmagens, em janeiro de 2013, Spielberg, Doris Goodwin e Tony Kushner voltaram a Richmond para falar sobre o filme. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ag9PGQez_Pg&t=760s. Acesso em 20/01/17.

“Senti que havia uma conexão quase espiritual entre a Casa Branca e a *Virginia Capitol*, por causa dos laços do Capitol com a Guerra Civil”, explica Carter (2012, p. 200). “Havia algo muito profundo em filmar a passagem da 13ª. Emenda na capital de Virginia, Richmond. Foi esmagador da melhor maneira possível”, lembra a atriz Gloria Reuben, que interpreta Elisabeth Keckley (2012, p. 17). “Richmond representava a versão aristocrática da América na metade dos anos. Ela estava no centro do choque de culturas que resultou na Guerra Civil”, comenta Rick Carter (p. 25). Doris Goodwin, considera que Lincoln apreciaria esta ironia histórica de ver a capital dos confederados se passando por Washington. “Eu acho que ele não poderia estar mais feliz com a ideia de um filme sobre ele ter sido tão acolhido pela cidade de Richmond (p. 25). Uma declaração de Spielberg sintetiza a escolha: “Havia ainda um sentimento de cura para ser capaz de contar esta história no coração da antiga Confederação” (p. 25).

Outro espaço de Richmond utilizado no filme foi a *Virginia House of Delegates* que, embora sendo menor que a *House of Representatives*, estava bem conservada para se passar pelo Parlamento. Carter ressalta que a vantagem de filmar em locais assim é que os atores podem andar e sentir “(...) o sentido de propósito que lugares históricos como este carregam” (p. 200). Outros edifícios históricos da cidade aparecem no filme, uma vez que a cidade atualmente lembra mais a Washington de 1865 que a própria capital. Os interiores da Casa Branca foram construídos em um armazém em Richmond, de modo que elenco e equipe permaneceram durante quase toda a filmagem no antigo centro do poder confederado.

O compositor John Williams criou vários temas para diferentes momentos do filme, todos de algum modo relacionados à música nacional americana do século XIX. Um tema, extraído de um hino protestante, foi composto para acompanhar os discursos de Lincoln; outro para as cenas da *House of Representatives*, outro mais leve e *country* para as ações dos lobistas; quando os afro-americanos entram pela primeira vez na *House* para acompanhar a votação da emenda, a música se torna mais lírica e orquestral. “A trilha sonora de *Lincoln* é mais uma tapeçaria musical, com muitos e distintos temas musicais que não se sobrepõem. É uma trilha calma, com muitas variações, mas também com expressões mais amplas e nobres”, explica Williams (2012, p. 27). Durante anos Williams regeu a *Chicago Symphony* e sempre desejava utilizar a orquestra para a trilha de um filme com Spielberg, até que a oportunidade surgiu justamente com *Lincoln*. “Illinois (*cuja capital é Chicago*) foi o primeiro estado a ratificar a 13ª emenda. Imaginei que isso criou uma conexão espiritual muito real” (p. 211).

O *sound designer* Ben Burt se propôs pesquisar e a trabalhar apenas com sons que realmente fossem familiares aos habitantes de Washington em 1865, uma tarefa praticamente impossível, uma vez que inexistem registros sonoros antes de 1877. “Em um filme histórico

como *Lincoln*, todo mundo está tentando ser o mais autêntico possível, então eu tive que pensar mais literalmente. Por que não procurar por sons que Lincoln poderia realmente ter ouvido?”, explica (p. 212). A solução encontrada por descobrir artefatos autênticos que poderiam proporcionar os mesmos sons hoje que eles faziam em 1865.

A pesquisa conduziu ao *Studebaker National Museum* em South Bend, Indiana, que guardava em seu acervo a carruagem que levou Lincoln ao Teatro Ford na noite de seu assassinato. Como a carruagem não poderia ser removida do local, um técnico de som foi enviado para gravar o som das portas abrindo e fechando e das molas das rodas chiando. Estes sons foram posteriormente utilizados em várias cenas com carruagens nas ruas. O efeito sonoro obtido seria similar ao de veículos de tração animal transitando em Washington. Mas até que ponto o público contemporâneo poderia discernir tal empenho em um detalhe na autenticidade sonora do filme? Veremos a seguir na análise como os recursos sonoros e imagéticos se unem para representar o ambiente onde Lincoln viveu seus últimos dias e como Spielberg os mobiliza.

2.3. Análise de *Lincoln*

2.3.1. Prólogo na versão internacional – *contrabands*, funeral, Feira de Chicago

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. A fonte é a Baskerville Old Face branca, maiúscula, centralizada⁶⁸. Lemos: *Desde seus primórdios* (aqui começa a trilha musical com um único instrumento de metal e assim segue), *a experiência americana com a democracia foi ameaçada por divisão interna...* (figura 12)⁶⁹.

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 delimitando um espaço histórico e social (o da experiência americana) e um conflito (a divisão interna que ameaça à democracia) deixando

⁶⁸ Sobre a fonte dos *opening titles* deste e de todos os filmes de Spielberg ver: <http://annyas.com/screenshots/directors/steven-spielberg/>. Desenvolvida pelo inglês John Baskerville no século XVIII, esta fonte foi popularizada nos Estados Unidos por Benjamin Franklin e se tornou padrão nas publicações do Governo Federal. Fonte: <http://ilovetypography.com/2008/01/17/type-terms-transitional-type/>. Acesso em 29/10/16.

⁶⁹ Transcrição das legendas tal como exibidas na versão em DVD do filme no mercado brasileiro (Fox, 2013, 150 min).

bem evidente o papel da democracia para a construção da sociedade americana. Deduzimos assim que a democracia é o princípio fundador da sociedade americana, embora o filme não esclareça ainda o que se deve entender e aceitar por democracia. Uma pista para esta questão é dada rapidamente quando a frase seguinte surge. 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 (*figura 13*).

Há um *fade*⁷⁰, a tela se torna escura de novo e os letreiros retornam: ...*sobre a questão da escravidão humana*.⁷¹ A narração, materializada nas palavras que explicam o contexto da época em que se passa o filme, atribui a divisão do país à escravidão, ignorando outros aspectos importantes.⁷² Esta sentença breve aparece sozinha, centralizada, indicando seu peso como possível explicação à ideia de democracia ameaçada, que vimos na tela anterior. E a sentença surge logo após o mapa dos Estados Unidos durante a Guerra Civil, reforçando o caráter didático do discurso deste narrador. Temos, portanto, um narrador que preza pela clareza, didatismo e que pretende nos convencer a aceitar uma linha argumentativa muito simples, de causa e efeito: a abolição da escravidão (causa) ameaçou a experiência (conflito) da democracia americana (efeito).

Surge a primeira imagem do filme: vemos brevemente uma fotografia de um grupo de negros: 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 (*figura 14*). 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*, escravos fugitivos principalmente dos estados da Virginia e de Maryland e que encontravam abrigo no distrito de Columbia, que a partir de 1862 tinha declarados libertos os escravos que ali viviam⁷³.

⁷⁰ 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.

⁷¹ Tema já explorado em produções épicas, como *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, David Griffith, 1915) e *E O Vento Levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), levando, portanto, o filme a participar de uma tradição cinematográfica.

⁷² 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. (Tota, 2013).

⁷³ 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 forneceu as bases para o questionamento dos direitos de propriedade sobre os escravos e contribuiu para a emancipação. Cf. Laura Russel Purvis. *Contrabands*.

Há diferentes versões para a imagem. Em uma delas o grupo de *contrabands* está em Cumberland Landing, em 14 de maio de 1862 (*figura 15*). Na outra versão, o mesmo grupo está no Freedman's Village, que fica dentro do cemitério de Arlington, na metade dos anos 1800. Uma terceira versão data a foto de 1 de janeiro de 1861, sem descrever o local. Das versões que circulam, apenas uma traz autor, o fotógrafo James Gibson, o que nos leva a crer que se trata com maior possibilidade de precisão da versão correta. 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.⁷⁴

Em uma 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 às tropas da União ou exercendo alguma atividade na agricultura, as mulheres estariam ocupadas costurando para

---

In: Kym Rice, Martha Karz-Hyman (ed.). *World of a Slave: Encyclopedia of the Material Life of Slaves in the United States*, 2010, p. 143-146.

⁷⁴ 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/>. Acesso em 17/01/17.

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>. Acesso em 17/01/17. 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>. Acesso em 18/01/17.

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. 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 Federal. Fontes: 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>. Acesso em 19/01/17.

as tropas e as crianças estariam frequentando as escolas. Se escolhemos esta versão da 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, a foto refere-se a um campo de *contrabands*⁷⁵. Diferentes dos Freedman's Collonies, que eram mais organizados e permanentes, os campos foram arranjos temporários para abrigar refugiados nas linhas da União durante a Guerra Civil⁷⁶. Seja qual for a origem precisa da imagem, uma ação governamental organizada ou um campo de refugiados, ambas as versões mostram caminhos diferentes para a inserção dos escravos fugitivos e libertos na sociedade americana. Se tomamos por certa a fotografia do grupo na Freedman's Village, podemos supor que naquele momento, com o conflito ainda em andamento, um projeto social e educacional procurava, ainda de forma tímida e precária, abrigar e preparar os fugitivos para o cenário que se abriria após o final da Guerra Civil em 1865. Portanto, se aceitamos esta versão, o grupo diante da casa tem neste instante algum acolhimento e alguma perspectiva em seu caminho. Se tomamos como correta a imagem do campo de refugiados em Cumberland Landing

---

⁷⁵ Na outra versão para a mesma imagem *Cumberland Landing, Va. Group of "contrabands" at Foller's house*, vemos o mesmo grupo de *contrabands*, 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. Uma visão geral do acampamento, em uma foto feita por 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/>. Acesso em 19/01/17. Muito possivelmente o local onde foi feita a foto 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 água. 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>. Acessadas em 19/01/17.

⁷⁶ Em 1862, ninguém no Norte sabia ainda como lidar com o fluxo de escravos vindos do Sul. Então eles permaneciam nos campos, esperando transferência para outro campo ou para uma comunidade mais estruturada, como Freedman's. Ou ainda temendo serem devolvidos para seus donos nos estados confederados. 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. Outros campos eram organizados por escravos libertos, que erguiam alojamentos utilizando barracas do exército. Havia também os que eram supervisionados por militares e desenvolviam programas de educação e emprego. Os escravos chegavam 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, enquanto as mulheres costuravam uniformes para os soldados. Fonte: 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/>. Acesso em 19/01/17.

(muito possivelmente esta seja a versão correta) as perspectivas para o grupo se tornam muito mais cercadas de dúvidas e incertezas.

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 câmera⁷⁷. 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 a seguir em palavras. A maior parte do grupo é formada por mulheres, crianças (duas de colo) e jovens, sendo apenas três adultos com idade para serem integrados às tropas. Vemos dois deles usando boné militar – uma doação ou um sinal de que já tinham se alistado. Os homens usam roupas aparentemente mais conservadas que as mulheres, que vestem trajes rasgados.

A força desta fotografia está no fato de que estamos diante da primeira imagem do filme, que é justamente a de escravos fugitivos (que obtiveram sua liberdade recorrendo à fuga e não por meios legais ou decisões políticas). Será para resolver a situação deste grupo de *contrabands*, aqui simbolizando em uma única imagem todos os outros escravos, que as decisões e ações do protagonista, ainda não mostrado, serão concretizadas. A foto também sugere 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 diante de alguma revelação⁷⁸. 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

---

⁷⁷ 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. Ainda que existissem escravos em regiões do Norte, para muitos americanos dos estados da União, 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” (Sontag, 2004, p. 30).

⁷⁸ Mais adiante no próprio Lincoln, quando o presidente exige de seu gabinete os dois votos restantes para aprovação da emenda, a câmera se move sem sua direção como se buscasse evidenciar e destacar ainda mais a sua atitude naquele momento. Ao longe este e dos próximos capítulos serão apontados outros momentos em que o recurso é utilizado.

tratando de uma imagem estática, o recurso do “pseudomovimento”, exterior à imagem no instante de sua produção, procura conferir à fotografia uma força emotiva e reforça o conflito a ser solucionado pelo filme. Ao mesmo tempo, pela dimensão etnográfica inerente à imagem, à de um fotógrafo branco que registra os outros, o grupo de não-brancos, somos distanciados da realidade social e histórica dos *contrabands*. A imagem explicita visualmente o argumento exposto antes no prólogo, ao exibir a prova fotográfica da ameaça à democracia com o grupo de *contrabands* situado fora da casa e não em seu interior. A simples apresentação da fotografia neste momento revela a força da argumentação do narrador que recorre à suposta veracidade da imagem fotográfica para comprovar o seu discurso.

Retornam os letrados: “*Poderia um governo do povo ser coerente com metade de escravos e metade livres?*”, confirmando um padrão de apresentação de ideias que mescla imagem e texto, um recurso articulado ao outro. A “Casa Dividida” se revela na imagem dos escravos fora da casa e agora nas palavras atribuídas a Lincoln.⁷⁹

Surge outra fotografia, ao ar livre, de dia, ao longe. Na porção esquerda vemos uma aglomeração de soldados com uniformes que parecem ser os da União: estão perfilados, formando um corredor, acompanhando um acontecimento que está fora dos limites visuais enquadrados pela imagem (*figura 16*). A imagem anterior mostrava uma única casa com os *contrabands*. Esta, por contraste, se passa em um amplo espaço público – local adequado para concentração popular. Em torno dos militares há civis que acompanham o mesmo acontecimento não mostrado. Mais uma vez, como na imagem anterior, o movimento em *zoom in*, em aproximação à imagem. As pessoas da foto estão de costas, olhando para o fora de campo na porção direita superior, o que nos leva a imaginar o que atrai os olhares. Há uma atmosfera sombria, solene até na imagem, que pouco nos revela, mas nos permite deduzir uma certa atmosfera de pesar.

A imagem é um detalhe de uma fotografia maior, mostrando a mesma variação de militares perfilados e civis ao longo da Avenida Pensilvânia, diante da Casa Branca, em Washington e do funeral de Lincoln, em 19 de abril de 1865, quatro dias após ser assassinado⁸⁰

⁷⁹ A afirmação toma emprestado um trecho do conhecido Discurso da Casa Dividida (*House Divided Speech*), proferido por Lincoln em 16 de junho de 1858, em Springfield, quando ele aceita a indicação do Partido Republicano para concorrer ao Senado por Illinois. A fala atribuída a ele é: “*I believe this government cannot endure, permanently half slave and half free*” (*Eu acredito que este governo não pode durar, permanentemente metade escravo e metade livre*. Trad. nossa).

Cf. <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/house.htm>. Acesso em 29/04/16. Para reações e interpretações ao discurso, ver Goodwin (2006: 198).

⁸⁰ Fonte: <http://www.loc.gov/pictures/item/brh2003004934/PP/>. Acesso em 21/01/2017.

(figura 17). O filme relaciona as imagens anteriores, tanto o mapa com o país dividido e os escravos fugitivos e libertos fora da casa (imagens de divisão, evocando a *House Divided*) estabelecendo entre estas duas imagens e a do funeral uma conexão que só existe pela operação do narrador. A seleção e ordenamento das imagens deixa clara a defesa de uma relação de causa e efeito direta, pois tais imagens evocam conflitos que foram solucionados por este sujeito histórico (que é reverenciado na imagem do funeral e no entanto está ausente dela, pois sequer seu esquife ou caixão é visto; vemos apenas grupos de soldados e civis de costas ou de perfil, ao longe).

Após uma fusão, a fotografia seguinte revela uma mudança na argumentação imagética. Vemos uma multidão de costas diante de um casarão que parece ser a Casa Branca ou o Capitólio (figura 18). Desta vez o movimento é *zoom out*, saindo da imagem estática e revelando seus limites, o que denota um sentimento de afastamento daquele espaço e daquele acontecimento que está sendo observado por várias pessoas, de costas. Mais uma vez, não vemos o acontecimento, que é o objeto de atenção dos que presenciam a situação, mas apenas as pessoas de costas, os corpos buscando uma posição para melhor observar: entre o evento e nós estão as pessoas, elas nos impedem de ver a cena. Observando rapidamente a imagem, somos levados a acreditar que se tratam de populares aguardando o funeral de Lincoln em Washington. Porém a imagem pertence a outra época e outro espaço. Tratam-se de pessoas que aguardam a subida de um balão na *World's Columbian Exposition* de Chicago, que aconteceu de maio a outubro de 1893 (figura 19).⁸¹

A incorporação de imagens posteriores às da década de 1860 poderia ser discutida em duas vertentes. Primeiro, foi um erro brutal do filme, talvez na pressa de criar um prólogo para as plateias fora dos Estados Unidos, a produção acabou inserindo uma imagem que julgava ser conectada à época de Lincoln e ao impacto de sua morte. Esta possibilidade não pode ser comprovada pela pesquisa. Outra leitura nos indicaria uma intenção bastante clara por parte do projeto monumentalizador do filme. Entre os espectadores contemporâneos do filme, poucos conseguiriam identificar esta fotografia como sendo de outro tempo histórico. Passados 28 anos de sua morte, Lincoln foi definitivamente incorporado ao imaginário americano, tendo conquistado um espaço eterno nas mentes e corações da população com os epítetos de libertador

---

⁸¹ Disponível em <http://www.loc.gov/pictures/item/89712763/>. Acesso em 02/11/16.

dos escravos, responsável por manter a união do país e exemplo de conduta e caráter. Na exposição em Chicago, o ingresso trazia justamente a imagem de Lincoln.⁸²

Em menos de três décadas, o presidente sai da esfera política, histórica e social, e permanece circulando em diversos suportes, como um ingresso, por exemplo, mantendo assim sua presença fantasmática no imaginário popular. O movimento em *zoom out*, de retirada, reforça esta dimensão. Décadas após sua morte, Lincoln é um monumento presente no bolso de cada espectador da exposição. Pela organização das imagens, o filme retira Lincoln da década de 1860 e o situa na década do cinema, os anos 1890.⁸³ A conexão que pode ser estabelecida com a imagem anterior, do funeral, revela-se na impossibilidade de observação direta dos acontecimentos: nós, público, nos contentamos em deduzir o que pode estar atraindo a atenção e os olhares das pessoas vistas nas fotografias em sua maioria ou ao longe ou de costas. A ausência do acontecimento que está sendo visto, será coerente com a opção de Spielberg e do roteirista Tony Kushner de não mostrarem o assassinato de Lincoln no Teatro Ford, ao final do filme. Percebe-se um esforço do narrador em ser didático, claro e conciso. Os recursos mobilizados confirmam este tom didático: sentenças breves, mapa e fotografias. A clareza, efeito caro à narrativa clássica, e principalmente ao filme histórico, sustenta uma associação muito rápida entre temas complexos como construção da nação, democracia e escravidão.

Voltam os letreiros: *“Como cada tentativa de acordo fracassava, o antagonismo entre o sul escravocrata e o norte livre tornou-se cada vez mais violento, até que onze estados do Sul se separaram da União”*. Surge uma afirmação centralizada sob a tela escura: *“E veio a guerra”*. Termina a melodia do instrumento de metal. É encerrado neste ponto o prólogo na versão da FOX para os mercados internacionais.

---

⁸² Os ingressos para a Feira de Chicago traziam quatro variações de retratos: George Washington, Abraham Lincoln, Cristóvão Colombo e um nativo americano. A feira comemorou os 400 anos da chegada de Colombo à América. Fonte: <https://beta.worldcat.org/archivegrid/collection/data/612349538>. Acesso em 02/11/16

⁸³ O cinema obteve grande destaque na exposição de 1893. Porém os kinetoscópios que Thomas Edison pretendia exibir no evento ficaram prontos apenas em março de 1894. Cf. Eduardo Morettin, *As exposições mundiais e o cinema*. Revista Brasileira de História, 2011. Menos de dez anos após a Feira de Chicago, em 1901, a primeira imagem de Lincoln aparece em um filme, um curta de um minuto de Edwin Porter para a Edison Company, em que uma mulher lamenta em um altar os presidentes americanos assassinados até aquela data (Reinhardt, 2009).

2.3.2. Apresentação de Lincoln - A Batalha de Jenkins Ferry – Mary Lincoln – escravidão em *glass plates*

Ouvimos o som de tiros ao longe e em cima destes sons vemos pela segunda vez – considerando o prólogo anterior como a primeira - o nome LINCOLN. O filme a que assistiremos situa, no plano sonoro, o personagem em meio a um conflito em andamento. Porém, pela centralidade que ocupa no quadro escuro, pelo recurso à grafia em caixa alta, sob o fundo escuro do caos da guerra sugerido pela ambientação sonora, sugere-se que este nome terá a força necessária para controlar e debelar este caos. Assim que o nome desaparece e surgem os letreiros ouvimos os primeiros acordes de um instrumento de sopro. A melodia sugere tanto uma dimensão de tristeza, induzindo uma leitura mais emocional, quanto a própria noção sacrificial, desde o momento em que o nome se destacava no instante anterior.

Como o entendimento em torno da escravidão não foi possível, os letreiros centralizam a informação sobre a inevitabilidade do conflito armado, com o apoio do fundo sonoro – tiros, choque de instrumentos de metal e gritos sufocam a melodia instrumental, sob fundo negro. Percebemos aqui um reforço da relação de causa e efeito, outra característica da narrativa clássica, tanto ao nível das informações exibidas em letreiros quanto ao nível da articulação entre imagens e música. Estabelecidas as bases do conflito e das dificuldades que o protagonista irá enfrentar, vemos as primeiras imagens que ilustram, pelo recurso da encenação, o que acaba de ser sugerido com mapa, sentenças breves e fotografias. A interferência do narrador então se torna menos visível e somos conduzidos ao espaço que a ficção constrói. A partir deste instante, serão os personagens, com suas falas e ações, que narram os acontecimentos.

A tonalidade dominante na fotografia da cena é escura, como se a batalha ocorresse ao amanhecer ou ao entardecer, mas não se trata aqui de mera fidelidade à localização temporal: neste momento, o tom azulado, associado à chuva, confunde a identificação dos uniformes azuis dos soldados da União e os cinzentos dos confederados. A clareza com a qual o narrador abriu o filme, expondo recursos imagéticos e sonoros com didatismo, cede lugar ao caos da batalha. Mal inicia o plano e vemos um soldado atravessando o quadro carregando a bandeira americana, que mesmo com chuva e em terreno lamacento, permanece limpa (*figura 110*). Será esta bandeira, ou a referência as suas cores, reiterada em diversos instantes durante o filme, que servirá de baliza moral para se impor diante do desentendimento. Esta mesma bandeira retornará quase ao final do filme, com Lincoln a cavalo inspecionando um campo com soldados mortos e em outro momento, no discurso que encerra o filme, situado fora da cronologia da diegese.

Alguns planos breves particularizam ações: um combatente negro da União enfrenta um confederado branco e o mata; três confederados brancos agriem ao mesmo tempo um soldado negro da União – os planos sinalizam um desequilíbrio de forças no terreno da batalha, com a ideia de justiça (um contra um) pendendo para a União.⁸⁴ O que se mostrava confuso agora será devidamente controlado pelo recurso à voz: ainda nesta sequência ouvimos uma voz over em primeira pessoa do plural *alguns de nós lutaram...* estabelecendo assim um gancho sonoro que suaviza a passagem deste plano para o seguinte – recurso muito comum na tradição clássica.

O narrador da sequência de abertura neste instante desce ao espaço diegético e se corporifica em um dos personagens, o soldado da União que vimos matando um confederado em planos curtos e mais próximos. A sequência é encerrada com o plano próximo de botas sufocando o rosto de um confederado – imagem síntese do conflito que acabamos de assistir. O prólogo é habilmente costurado à cena da batalha com a repetição e a centralidade do nome LINCOLN sob fundo negro e com a transição da melodia instrumental para a ambientação sonora da batalha, e em seguida com a presença da voz em segunda pessoa do plural, nos conduzindo da batalha para uma possível explicação sobre o que acabamos de ver. Estas costuras visuais e sonoras reforçam a proposta da narrativa clássica, de facilitar a transição entre diferentes espaços e temporalidades. Outro elemento evidenciado tanto no prólogo, com o mapa em duas cores, quanto nesta batalha, é a oposição entre duas forças, a divisão clara entre dois polos – o que remete ao melodrama e sua necessidade de posicionar forças, personagens e acontecimento em polaridades bem claras.

Vemos vários soldados juntos, à noite, ao som de chuva. Ouvimos de novo a voz over: *Em Jenkins Ferry, também decidimos não fazer prisioneiros*. Esta afirmação termina no exato momento em que a câmera desce em um movimento lateral sutil mostrando o grupo de soldados e em plano mais fechado revelando um soldado negro de barba: aquele que vimos ao longe na batalha anterior, matando o confederado. Planos abertos que em movimento se tornam planos de rostos de personagens é outra característica constante nos filmes de Spielberg e um recurso bastante utilizado em Lincoln e nos filmes abordados neste estudo. O fato do primeiro diálogo do filme fazer uma referência a *Jenkins Ferry* não é gratuito.⁸⁵ O diálogo que cita a batalha

⁸⁴ A violência lembra a sequência do desembarque na praia de Omaha na Normandia em *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), filme que será analisado no capítulo seguinte.

⁸⁵ A batalha de Jenkins Ferry, no Arkansas, foi travada em 30 abril de 1864, como parte da campanha pelo Red River. Com o corte dos suprimentos pelos confederados, as tropas da União foram obrigadas a recuar e sofreram pesadas baixas, mas conseguiram conter os rebeldes em Little Rock. A batalha também é conhecida como o massacre de Jenkins Ferry, pela selvageria dos combates. Do lado da União foram cerca de 700 mortos, contra 1000 dos confederados. Os rebeldes feridos foram mortos por soldados da 2nd Kansas Colored, como vingança pela morte de 300 combatentes negros da 1st Kansas Colored em Poison Springs, em 18 de abril, com requintes de extrema crueldade, pelos confederados. Steven Wooddorth, Kenneth Winkle. Atlas of the Civil War. 2004,

cumpra a função de revelar o grau de animosidade, crueldade e violência em que se encontrava a Guerra Civil, pressionando assim por uma solução urgente.

É deste personagem a voz que estávamos ouvindo: *E não deixamos nenhum vivo. Os que não morreram se juntaram a 116ª. Tropa Negra de Camp Nelson Kentucky.*⁸⁶ A câmera permanece em movimento, agora se afastando do soldado. Fora do quadro, ouvimos uma voz cansada, que soa como a de um homem mais velho: *Qual o seu nome, soldado?* Resposta: *Cabo Harold Green, senhor.* A câmera se afasta mais e vemos ao seu lado outro soldado negro, mais baixo, que se apresenta: *Sou o cabo Ira Klark, 5ª Cavalaria de Massachussets.* A câmera segue recuando até que a voz pergunta: *Há quanto tempo você é soldado?* Neste momento somos remetidos à origem desta voz: um homem que está de costas, no canto esquerdo do quadro, tendo os dois soldados à direita, formando uma assimetria na composição (*figura 111*).

Este homem elogia a atuação dos soldados. O cabo Ira diz que mataram mil rebeldes, *mesmo ganhando 3 dólares a menos que soldados brancos.* Dá um passo à frente e reclama que precisam pagar a farda e que não há oficiais negros. *Estou ciente disso, cabo,* responde o homem de costas. O cabo Green tenta mudar de assunto, mas é interrompido por Ira: *“Agora que a população branca se habitou a ver homens negros armados lutando em seu nome ela pode aceitar soldados negros recendo o mesmo salário. Em alguns poucos anos talvez aceitem a ideia de tenentes e capitães negros. Em 50 anos talvez um coronel negro. Em cem anos o voto.* A referência ao presidente Barack Obama é bastante clara: em 2009, quando o filme ainda está em produção, Obama cumpre seu primeiro mandato e em 2012, quando o filme é lançado, o presidente se candidata à reeleição. O discurso do soldado negro é digno de atenção, dentro de uma lógica que obedece, para ele, uma gradativa obtenção de igualdade, com etapas como em 50 anos a existência de um oficial negro.⁸⁷

Há um corte e finalmente vemos a origem desta voz: a câmera revela, em plano médio, Lincoln (Daniel Day Lewis), sentado sob uma caixa, bastante informal⁸⁸. Ele é filmado do ponto

---

p.227-229. Outras fontes: <http://www.civilwaralbum.com/misc/jenkinsferry.htm> e <https://www.mycivilwar.com/battles/640430.html> (Acesso em 10/06/2016). O primeiro sítio consta na base de dados da Biblioteca do Congresso reunindo mapas, fotos e documentos sobre o conflito. Já o segundo é uma grande compilação de links sobre a Guerra Civil extraídos do National Archives.

⁸⁶ O diálogo também cita o regimento formado exclusivamente por soldados afro-americanos, porém comandado por oficiais brancos, reforçando a noção de segregação na época. *Glory (Tempo de Glória, 1988, Edward Zwick)* é outro filme que trata do primeiro regimento totalmente composto por afro-americanos, o 54º. Massachussets Volunter Infantry, comandado por um coronel branco.

⁸⁷ Como na diegese, este momento é situado em 1865, exatamente cem anos depois, em 1965, o presidente Lyndon Johnson sanciona a lei dos Direitos de Voto, que acaba com a discriminação racial eleitoral vigente nos Estados Unidos. 1965 também é o ano da marcha de Selma, no Alabama, um marco na luta pelo Direitos Civis registrada em filme homônimo de 2015.

⁸⁸ O ator britânico Daniel Day-lewis é conhecido por longos períodos de ausência entre um projeto e outro, pela profunda imersão nos personagens que interpreta e por não gostar de comentar seu processo de criação. Para viver

de vista do Cabo Clark, personagem que agora vemos de costas no quadro, do lado direito da composição (*figura 112*). Lincoln pergunta: *O que você vai fazer depois da guerra, cabo Clark?* O cabo responde que talvez trabalhe para Lincoln, mas que enjoa com graxa e que não sabe cortar cabelo. O Cabo Green diz que Lincoln tem o cabelo enrolado demais para um branco. Lincoln diz que seu último barbeiro se enforcou e que o anterior também e que deixou as tesouras no testamento⁸⁹. O cabo Green ri. O tom da conversa entre Lincoln e os soldados negros é bastante informal, ainda que contenha a reivindicação do cabo Clark.

A conversa segue com piadas sobre os cabelos crespos de Lincoln por parte do Cabo Green revela retrato humano e informal será reforçado durante todo o filme. Os primeiros soldados aos quais Lincoln se dirige no filme são negros – reforçando as questões e conflitos destacados no prólogo. Ele é apresentado de maneira bastante informal, sentado entre caixotes e barris de madeira.⁹⁰ Também é mostrado como um político hábil, pois ele apenas ouve às reivindicações do cabo Clark, sem prometer nada, ciente de que está diante de um processo que envolve negociação, concessões e manobras políticas. Responde aos pedidos mudando de assunto, perguntando o nome do soldado.

O plano é aberto: dois jovens soldados brancos se aproximam, o que estabelece uma certa noção de simetria e igualdade, ao menos ao nível da *mise-en-scène* (*figura 113*). Os dois olham desconfiados para os soldados negros e contam que viram Lincoln em Gettysburg há dois anos.⁹¹ Um deles pergunta qual a altura de Lincoln, o outro pede que ele se cale. Estão

---

um indígena em *O Último dos Moicanos* (*The Last of Mohicanis*, Michael Mann, 1992) aprendeu a construir uma canoa, a atirar e a caçar e esfolar animais. Em *Meu Pé Esquerdo* (*My Left Foot*, Jim Sheridan, 1989), permaneceu em acadeira de rodas durante após as filmagens e aprendeu a colocar um disco de música no aparelho de som usando os dedos dos pés, com o personagem com paralisia cerebral que interpreta. O projeto original de Lincoln previa a presença do ator Liam Neeson (*de A Lista de Schindler*), porém Spielberg escolheu Lewis. O primeiro contato de Spielberg com Lewis em torno de *Lincoln* ocorreu em 2003 e o ator não se interessou pelo papel. Em 2009, com o roteiro escrito por Tony Kushner a partir do livro de Doris Goodwin, Kushner e Spielberg foram até a casa do ator, na Irlanda, para tentar convencê-lo. O argumento decisivo para a aceitação do ator é que o projeto de uma década só seria levado adiante se Lewis aceitasse viver Lincoln. Fontes: <http://www.indiewire.com/2012/11/spielberg-chased-daniel-day-lewis-for-9-years-wanted-him-before-liam-neeson-to-play-lincoln-more-about-the-film-104375/> Acesso em 14/11/17; <http://www.nytimes.com/2012/11/04/movies/daniel-day-lewis-on-playing-abraham-lincoln.html> Acesso em 14/11/17; <http://articles.latimes.com/2012/oct/31/entertainment/la-et-mn-sneaks-lincoln-20121104>. Acesso em 14/11/17. Indiewire é um site que reúne informações sobre cinema e TV, com amplo espaço para cinema independente.

⁸⁹ Para Lois Burwell, responsável por *hair e make-up* do filme, o trabalho de criar faces que se parecessem ao máximo com as imagens obtidas em fotografias ficou mais complicado no caso de figuras conhecidas do público, como o próprio Lincoln. O ator Daniel Day-Lewis veio ao set com sua própria barba, mas como ela parecia mais clara que a cultivada pelo presidente em 1865 precisou ser tingida com o uso de várias cores, pois a utilização do preto tornaria a aparência falsa (Rubel, 2012).

⁹⁰ Em uma referência à forma como John Ford apresenta o político em *The Young Mr. Lincoln* (1939).

⁹¹ A terceira batalha mencionada no filme é a de Gettysburg, na Pensilvânia, que ocorreu entre 1 e 3 de julho de 1863 e é lembrada até hoje por dois motivos. O primeiro é pelo maior número de baixas da Guerra Civil, cerca de 50 mil soldados, entre mortos, feridos e desaparecidos tanto da União quanto por parte dos confederados. O outro motivo é que a vitória a favor da União marcou uma mudança nos rumos do conflito, que a partir deste momento

visivelmente nervosos e fascinados em estar diante de Lincoln. O presidente pergunta se os dois conseguiram ouvi-lo. Um deles começa a recitar o famoso discurso. *Há 87 anos, os nossos pais deram origem neste continente a uma nova Nação, concebida na Liberdade e consagrada ao princípio de que todos os homens nascem iguais.* Lincoln agradece. O outro soldado continua: *Encontramo-nos atualmente empenhados numa grande guerra civil, pondo à prova se essa Nação, ou qualquer outra Nação assim concebida e consagrada, poderá perdurar. Eis-nos num grande campo de batalha dessa guerra.*

O soldado que iniciou o discurso continua: *Eis-nos reunidos para dedicar uma parte desse campo ao derradeiro repouso daqueles que, aqui, deram a sua vida para que essa Nação possa sobreviver.* Ele se emociona com as palavras. O colega diz que os tios dele morreram no segundo dia de batalha. O jovem diz que sabe a última parte, mas é interrompido pela voz de uma ordem superior ao longe, ordenando que todos se apresentem. Ouvimos os acordes iniciais de *The Battle Cry of Freedom*, com a melodia executada por uma flauta.⁹² Lincoln pede que os dois encontrem sua companhia e eles se afastam. O Cabo Grenn também se retira em silêncio.

O Cabo Clark se coloca diante de Lincoln, que levanta e fica ainda mais alto pela posição da câmera em plongée. Clark, olhando fixo para Lincoln, declama a parte final do discurso de Gettysburg: *...que todos nós aqui presentes solenemente admitamos que esses homens não morreram em vão.* Ele dá as costas ao presidente e continua falando: *... que esta Nação com a graça de Deus, venha gerar uma nova Liberdade, e que o governo do povo, pelo povo e para o povo jamais desaparecerá da face da terra.*⁹³ A câmera sobe, acompanhando Clark que entra

---

passaria a ser cada vez mais dominado pela União. Até hoje a batalha é cercada de polêmicas, com livros, análises e estudos que defendem diferentes versões (norte e sul) para o acontecimento. A presença do discurso de Gettysburg logo no início reforça a intenção monumentalista do filme, de tratar com uma matéria mais mítica, modelar, exemplar e de grande popularidade.

⁹² Esta popular canção foi composta em 1862 durante a Guerra Civil por George Frederick Root e exaltava a União e o abolicionismo. Foi utilizada na campanha à eleição de Lincoln em 1864 e há uma versão do ponto de vista dos confederados. Cf. James McPherson (*Battle Cry of Freedom – The Civil War Era*, 1988). Neste momento ouvimos apenas alguns acordes iniciais da música, que retornará sendo cantada pelos congressistas após a aprovação da 13ª. emenda.

⁹³ Os dois jovens falam trechos selecionados do discurso, que circulou em cinco diferentes versões com pequenas variações do texto escrito à mão por Lincoln e pronunciado em 9 de novembro de 1863, três meses após o conflito. Esta que reproduzimos para fins de comparação é a mais conhecida. Em itálico destacamos os trechos declamados pelos soldados no filme, justamente o início e o final: *“Four score and seven years ago our fathers brought forth on this continent, a new nation, conceived in Liberty, and dedicated to the proposition that all men are created equal. Now we are engaged in a great civil war, testing whether that nation, or any nation so conceived and so dedicated, can long endure. We are met on a great battle-field of that war. We have come to dedicate a portion of that field, as a final resting place for those who here gave their lives that that nation might live. It is altogether fitting and proper that we should do this. But, in a larger sense, we can not dedicate -- we can not consecrate -- we can not hallow -- this ground. The brave men, living and dead, who struggled here, have consecrated it, far above our poor power to add or detract. The world will little note, nor long remember what we say here, but it can never forget what they did here. It is for us the living, rather, to be dedicated here to the unfinished work which they who fought here have thus far so nobly advanced. It is rather for us to be here dedicated to the great task remaining before us -- that from these honored dead we take increased devotion to that cause for which they gave the last full*

em uma barraca. A voz do soldado se mantém audível mesmo distante. A câmera se aproxima de Lincoln, de costas e o vemos em contraste com uma intensa luz ao fundo, composição frequente na obra de Spielberg (*figura 114*). A marcha militar é substituída por acordes de piano.

É evidente o contraste entre os negros informais e os brancos, admiradores. Outro recurso que reforça a problemática do prólogo é a diluição de trechos do pronunciamento de Gettysburg entre os dois jovens soldados brancos, cada um lembrando de um trecho, indicando que a força das palavras só se consoma quando circula e é assimilada entre a população, partindo de suas camadas mais simples – soldados, por exemplo – reforçando e divulgando as ideias contidas no discurso. Os trechos finais do pronunciamento, que estão entre as falas mais famosas de Lincoln, são ditos propositalmente pelo soldado negro, não no tom bajulatório dos soldados brancos, porém mais como lembrança e cobrança. Este tom é reforçado pela manutenção do volume da voz do soldado, mesmo quando ele se vira e se afasta na chuva. A posição da câmera alta confere força a Lincoln e o movimento de câmera que o enquadra lateralmente e revela seu semblante na penumbra, indicando o peso destas palavras. O crítico Adam Mars-Jones, do *The Guardian*, chama a atenção para o fato de que as primeiras palavras pronunciadas no filme são proferidas por soldados negros⁹⁴.

A conexão de causa e efeito é estabelecida de forma muito clara, quando a câmera encontra a origem da voz que ouvimos ao final da sequência anterior. É o relato de um soldado que esteve no conflito e que neste instante transmite a algum interlocutor os acontecimentos. Esta sequência promove uma apresentação calculada do biografado: primeiro ouvimos a voz do ator que corporifica Lincoln, depois é que o vemos. A apresentação utiliza o recurso do *zoom out*, abrindo lentamente, dos soldados diante de Lincoln até mostrar ele de costas, do lado esquerdo, ocupando exatamente metade do quadro, quanto os dois soldados ocupam a outra metade, tendo uma multidão de soldados preenchendo o fundo do quadro. Esta técnica, de apresentar um personagem ou um ambiente movimentando a câmera sem a necessidade de corte para outra posição do espaço, é muito utilizada por Spielberg em *Lincoln* e em outros filmes do cineasta.

---

measure of devotion -- that we here highly resolve that these dead shall not have died in vain -- that this nation, under God, shall have a new birth of freedom -- and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth.

Disponível em: <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/gettysburg.htm>, endereço independente e privado, mantido por dois cidadãos americanos, que reúne centenas de fontes de informações sobre o presidente, como discursos, livros, eventos, atos governamentais e outros documentos Acesso em 13/06/2016.

⁹⁴ Disponível em : <https://www.theguardian.com/film/2013/jan/25/django-unchained-lincoln-tarantino-spielberg>. Acesso em 02/12/16.

Ao nível puramente cinematográfico notamos que a câmera não se limita a confirmar o que a narrativa sugere, confirmando a noção de contranarrativa mencionada na introdução (Friedman, 2006). Nós vemos o cabo Clark e ouvimos suas reivindicações, porém não temos acesso ao contracampo com a reação de Lincoln. Veremos sua face apenas em um trecho mais adiantado do diálogo, no exato momento em que ele muda de assunto diante do apelo do soldado por igualdade salarial. Há um diálogo na diegese, porém cinematograficamente a reivindicação está sendo recebida sem que visualizemos a reação de seu interlocutor, que está de costas para a câmera (para nós), indicando que o filme absorve a faceta de político habilidoso de Lincoln, que ouve sem se comprometer, sobretudo em um tema complexo como escravidão.

No diálogo com os soldados negros os planos são mais próximos, sugerindo intimidade, com pouca profundidade de campo. Na conversa com os dois soldados brancos o quadro é mais aberto, com uma porção maior de espaço vazio entre Lincoln e os dois jovens. O filme tenta sugerir, em termos puramente cinematográficos, que o presidente está mais atento, ainda que não se comprometa diretamente (está de costas para a câmera) às demandas dos negros. Esta intimidade visual é reforçada pelo fato de que a câmera se coloca no mesmo nível que Lincoln e os jovens negros e que este diálogo com eles ocorre em uma dinâmica de edição com menos cortes e menos apelo ao convencional campo e contracampo, procedimento padronizado na narrativa clássica.

Sempre do lado esquerdo do quadro, observamos as várias posições de Lincoln: mais próximos dos soldados negros, mais próximo dos soldados brancos que dos negros, próximo dos brancos, porém com mais espaço entre ele e os jovens, observando o negro de cima, afastado do negro. As posições correspondem cinematograficamente à habilidade de Lincoln em transitar entre diferentes pontos de vista. Spielberg não nega a homenagem e a admiração ao político, mas não deixa de retratar visualmente Lincoln como um político sagaz, que sabe se colocar entre diferentes posições e reivindicações.

Surge uma imagem borrada de Lincoln, sua silhueta iluminada contra um fundo negro (*figura 115*). Um navio se move na escuridão. Só percebemos a cabeça iluminada de Lincoln e ouvimos sua voz: *Apesar de não ver nada no escuro, penso em ir para a costa. Estou ciente de minha solidão*. A câmera passa por ele em direção a uma faixa iluminada a sua frente. Esta imagem muito breve, da cabeça iluminada, será retomada ao final do filme na sequência em que há uma fusão entre a chama de uma lamparina e o corpo de Lincoln morto.

A construção visual do sonho reforça a dimensão da solidão do poder: escuro, noite, um navio sem tripulantes. Também reforça um tom trágico, pois o navio se move para a frente, em alta velocidade, em direção à luz. Esta breve cena evidencia uma estratégia utilizada pelo roteiro

ao lidar de forma mais livre com a cronologia dos acontecimentos para fins dramáticos. No livro *Team of Rivals - The Political Genius of Abraham Lincoln*, de Doris Goodwin, no qual o filme se inspira, este sonho é relatado por Lincoln ao Secretário da Marinha Gideon Welles na manhã do assassinato do presidente, em 14 de abril de 1865 – portanto semanas depois do início da narrativa do filme. Já a referência à água retornará adiante, quando Lincoln pressionar o congressista James Ashley para obter os votos necessários à aprovação da emenda, dizendo a ele: *Somos baleeiros, Mr. Ashley*⁹⁵.

Moltke (2015) avalia que esta sequência do sonho funciona como uma espécie de “segundo início” ao filme, ajudando a promover a transição do ambiente público (soldados) para o privado, o quarto na Casa Branca, a cena seguinte, em que será apresentada Mary Todd e sua influência sobre o marido. Moltke destaca a atmosfera sombria do sonho, que retrata Lincoln como uma figura solitária, um fantasma em uma ampla paisagem marítima – uma licença visual expressionista que destoa do visual realista do restante do filme.

A conexão, aponta o autor, é com o *Nosferatu* (1922) de Friedrich Murnau na cena em que o vampiro escapa em um navio fantasma: uma associação que certamente deveria estar presente para Tony Kushner e Spielberg⁹⁶. A atmosfera do sonho, a escuridão intensa contrastando com o rosto iluminado de Lincoln, reforçam esta dimensão fantasmagórica, que obviamente não precisa ser levada a sério, mas abre caminho para a leitura do filme em outra chave: a do fantasma de Lincoln – visível no sonho – e da complexidade do debate sobre o papel do negro na sociedade americana, “fantasmas” que pairam até hoje.

Vemos Lincoln em um quarto, sentado. Letreiro sob a imagem informa *Casa Branca*. Ouvimos sua voz: *Eu poderia ficar recluso em uma casca de noz e me consideraria o rei do espaço infinito se eu não tivesse pesadelos*.⁹⁷ A câmera se movimenta e revela que a imagem dele sentado era na verdade o reflexo de um espelho (*figura 116*). Diante deste espelho vemos

⁹⁵ A recomendação de Lincoln a Ashley *We are whalers* também consta no livro de Doris Goodwin.

⁹⁶ O capítulo de Moltke se dedica a refletir sobre as ideias de Kracauer e sua análise dos filmes produzidos na República de Weimar em *From Caligari to Hitler*, 1947 e o poder do cinema em captar a mentalidade de uma certa época. Ele procura usar o método de Kracauer para analisar o personagem Nosferatu e aplicar uma proposta de leitura em *Lincoln*. Alguns insights são dignos de nota. Seria, como o Nosferatu do filme expressionista alemão, o Lincoln de Spielberg uma figura fantasmagórica, vampíresca? No mesmo ano do *Lincoln* de Spielberg outro filme une o presidente com elementos do gênero horror em *Abraão Lincoln Caçador de Vampiros* (*Abraham Lincoln Vampire Hunter*) de Tim Burton. “Por que efetivamente, vemos várias vezes Lincoln vagando pela Casa Branca tarde da noite, aparecendo repentinamente nos aposentos dos funcionários e conduzindo negócios presidenciais nas primeiras horas da manhã?” pergunta Moltke (2015, p. n/d).

⁹⁷ Fala de Hamlet na peça homônima de Shakespeare, Ato II, cena II.

uma mulher, Mary Tod Lincoln (Sally Field)⁹⁸ com semblante preocupado, ao lado de uma vela acesa. Ele diz que não deveria preocupá-la contando seus pesadelos. Ela responde: *Talvez seja o ataque ao Porto de Willmington*⁹⁹. Ela reclama de dor de cabeça, conta que a dor se deve a uma queda de carroça e que não passa há dois anos. A câmera volta ao espelho: Mary diz que é a vidente dele. O quadro se abre, vemos Lincoln em primeiro plano e ela no espelho, afirmando que foi uma tentativa de assassinato e não acidente. Os dois falam do baile que se aproxima. Mary diz que o navio do sonho é a emenda da escravidão: *Este é o navio em que você navega*. Lincoln sai do quarto.

A alternância entre as esferas privada e pública é visível neste trecho com a apresentação de Lincoln no ambiente doméstico, o quarto do casal no interior da Casa Branca, espaço que, no filme, cria uma geografia onde o familiar e o político se interpenetram a todo momento, característica do melodrama. Este é o primeiro de muitos momentos que Lincoln passa na esfera doméstica e não gratuitamente este acesso ocorre pelo breve relato de um sonho (denotando intimidade e premonição) narrado para sua esposa, que ensaia uma interpretação associada ao contexto político da emenda da escravidão – um certo presságio.

A primeira menção a Lincoln no filme é a fotografia de seu funeral, na Avenida Pensilvânia. A segunda, ou a primeira na diegese, o mostra de costas falando com soldados. A terceira é imagem fantasma do sonho. Nesta, a primeira no espaço doméstico, o vemos indiretamente, através do reflexo do espelho. Estas escolhas indicam tentativas de encontrar o tom certo para se aproximar do mito (projeto monumentalizador, revelado pela admiração de Spielberg) e ao mesmo tempo humanizar o personagem.

Outro aspecto na presença do espelho é sua semelhança com o cinema (Elsaesser, Hagener, 2009). Ambos são superfícies bidimensionais que parecem mostrar a realidade, mas revelam apenas uma imagem (no caso do filme) ou reflexo do mundo (no caso do espelho). A metáfora cinema-espelho reforça a tese da dificuldade do filme em abordar Lincoln. Dada sua localização em ambientes privados, o espelho também é associado à intimidade, ao testemunho do cotidiano do casal, que será pautado por intensos conflitos desenhados na chave do melodrama. Ao observarmos o reflexo dos atores personagens no espelho, nós espectadores somos implicados nesta construção do passado, somos carregados para a complexa rede de

---

⁹⁸ A atriz treinou seu sotaque ouvindo fitas gravadas com a voz de uma idosa nascida e criada perto de Lexington, no estado do Kentucky, onde nasceu Mary Lincoln. As fitas eram dos anos 1980, quando a idosa tinha cerca de 80 anos, portanto não muito longe da época da Guerra Civil (Rubel, 2012).

⁹⁹ Referência à batalha de Wilmington, na Carolina do Norte, de 11 a 22 de fevereiro de 1865, na qual as forças da União tomaram definitivamente o porto antes utilizado pelos confederados no Cape Fear River. James McPherson (*The Atlas of the Civil War*, p. 206).

versões que se ergueu em torno da memória de Lincoln e dos temas abordados pelo filme. O espelho ainda se revela coerente com a tentativa de Mary de interpretar o sonho, dado, por exemplo, a presença do objeto em sua função adivinhatória em narrativas, contos e lendas infantis. A cena aproveita a localização dos atores e do espelho para evitar o corte do contracampo no diálogo entre Lincoln e Mary, traço bastante comum neste filme e em outros de Spielberg¹⁰⁰.

Na saída do quarto, após relatar o sonho a Mary Todd, Lincoln fala rapidamente com Elisabeth Keckley (Gloria Reuben)¹⁰¹ (*figura 117*). No roteiro lemos: “*Elisabeth Keckley, a light-skinned black woman, thirty eight, Mary’s dressmaker and close friend*”¹⁰². A informação do roteiro se justifica por se referir a uma das poucas personagens negras com voz ativa no filme com dois qualificadores: costureira e amiga íntima da primeira dama - ao ponto de questionar Lincoln se ele relatou o seu sonho a Mary. É a primeira vez em que vemos uma das personagens negras no círculo mais íntimo dos Lincolns. Como se trata de um típico momento de transição de um espaço interno para outro no mesmo ambiente, o breve encontro é construído em plano médio, sem particularizar detalhes, com ambos os personagens enquadrados frontalmente. Keckley traz nas mãos um colar, que Lincoln admira com interesse e ela comenta que se trata de um trabalho meticuloso - no roteiro indicado como *slow work* - referência ao trabalho manual, ocupação que muitos brancos defendiam para os negros antes e após a emancipação. Esta Elisabeth Keckley construída por Kushner e Spielberg teve uma importância histórica muito maior do que a mostrada no filme, tendo atuado em prol dos *contrabands* estabelecidos nas proximidades da capital.¹⁰³

¹⁰⁰ Um exemplo é o início da sequência de destruição do gueto de Varsóvia em *A Lista de Schindler*, com um paralelismo entre Oskar Schindler (Liam Neeson) e Amon Goeth (Ralph Fiennes) ambos se barbeando diante do espelho.

¹⁰¹ A atriz teve que criar sua personagem a partir das duas únicas fotografias disponíveis da ativista, além da autobiografia escrita por ela (Rubel, 2012).

¹⁰² Tony Kushner. *Lincoln: The Screenplay*, 2012, p. 18. Quando informações do roteiro forem relevantes para enriquecer e apoiar a análise, trazendo elementos incorporados literalmente ou negados pelo filme, tais dados serão mencionados.

¹⁰³ Nascida escrava, filha de mãe escrava estuprada pelo mestre branco, aprendeu costura e com o dinheiro economizado comprou sua própria liberdade. Seu filho, fruto de um relacionamento com um branco, combateu pela União e foi morto em batalha. Mudou-se para Washington em 1860, onde logo se torna conhecida das mulheres dos políticos pelo talento com a costura. Torna-se costureira e confidente de Mary Lincoln. A principal atividade de Keckley, porém, foi o apoio aos escravos fugitivos, chamados de *contrabands*, levantando dinheiro para a causa abolicionista e fundando a Contraband Relief Association. Em 1868 ela publica o livro *Behind the Scenes: Or, Thirty Years as a Slave and Four Years in the White House*, uma das principais referências para o estudo da perspectiva feminina negra no século XIX. Fontes: <http://www.mrlincolnwhitehouse.org/residents-visitors/employees-and-staff/employees-staff-elizabeth-keckley-1818-1907/>. Acesso em 17/11/16. O endereço reúne informações e documentos sobre Lincoln e sua passagem por Washington, detalhes sobre a Casa Branca, visitantes, congressistas, militares e empregados que serviram ao presidente. É um dos sete endereços mantidos pelo Lehrman Institute, todos dedicados a algum aspecto da vida de Lincoln. A instituição, criada por empresários filantropos de Nova York, mantém o the *Gilder Lehrman Institute of American History*.

Lincoln abre a porta de um aposento: sua sombra alta e esguia se projeta sobre uma criança no chão (*figura 118*). Como no cômodo anterior, 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 ajoelharia 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* (Kushner, 2012, p. 16)¹⁰⁴. 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 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 XIX¹⁰⁵. Lincoln, ajoelhado, pega duas das *glass plates* e posiciona uma delas diante de seus olhos, com o fogo da lareira do lado oposto (*figura 119*). 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.

Para abordagens sobre o livro de Keckley no âmbito de autoras negras livres ver: Janaka Lewis. *Elisabeth Keckley's and Freedoms Labor*. African American Review, 2016, 5-17. Sobre a militância de Keckley, as resistências e críticas enfrentadas na época da publicação do livro ver: Carme Manoel. *Elizabeth Keckley's Behind the Scenes; or, the "Colored Historian's" Resistance to the Technologies of Power in Postwar America*. African American Review, 2011, 25-48. Holzer (201, p. 130), lembra do racismo de Mary Lincoln. "Naquela época, Mary tinha poucos amigos em Washington. Entre estes estava uma costureira afro americana livre chamada Elisabeth Keckley. Mary costumava tratar ela como não mais que uma serviçal. Uma vez ela revelou um pouco de seu incurável preconceito racial quando ela escreveu no que imaginava ser uma elogiosa recomendação que 'apesar de negra' Lizzie era muito zelosa".

¹⁰⁴ Trata-se de trecho do roteiro escrito por Tony Kushner. Esta fonte será mobilizada sempre que trouxer algum elemento que possa enriquecer a análise.

¹⁰⁵ 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 à fotografia. A Guerra Civil americana foi um dos primeiros conflitos de grandes proporções a ser amplamente fotografado, além da Guerra da Criméia (1853-1856). 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 para produzir milhares de retratos e imagens do conflito, que eram muito colecionados durante o período. 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. Segundo Jeff Rosenbaum (2014), as milhares de 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 coletiva. 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.

Um dos elementos visuais mais evidentes no filme é a atmosfera sombria e escura que cerca Lincoln, os interiores com pouca iluminação e os contrastes de áreas claras e escuras – assinatura visual de Spielberg, (Kendrick, 2014) ¹⁰⁶. O diretor de fotografia de *Lincoln*, o polonês Janus Kaminski¹⁰⁷, procurou utilizar, na maioria das cenas, as fontes mais comuns de iluminação em 1865: o sol durante o dia e luz de velas e de gás à noite. Um princípio adotado na iluminação para reforçar a autenticidade foi que a iluminação em uma cena deveria sempre ser atribuída a uma fonte que pudesse ser vista. Como uma iluminação à luz de velas não forneceria luz suficiente, luzes artificiais foram utilizadas para criar a ilusão que os ambientes eram todos iluminados a luz de velas.

A maioria das cenas de interiores diurnas se passam próximas a janelas fazendo com que a luz artificial aparente ser luz solar vinda do exterior. Nas cenas noturnas, mais fontes foram usadas, como tochas, lâmpadas a gás e a óleo e lareiras. A paleta de cores e a textura, decidida por Spielberg e pelo fotógrafo, seguem uma saturação de cores que mantém qualidades do preto e branco, porém sem permanecer nele ou mesmo no sépia.

A intenção de Kaminski era levar o público não apenas ao passado, mas a algo que poderia estar acontecendo neste instante. “Parte do meu trabalho é criar um senso de realidade, mas tenho também a responsabilidade de contar a história de uma forma dramática”, afirma Kaminski (2012, p. 207). Sombras foram criadas para destacar os olhos e marcas da idade no rosto de Daniel Day-Lewis. Próximo do final do filme, o rosto do ator se torna mais iluminado, quando Lincoln passa a se envolver diretamente na busca dos votos necessários à aprovação da emenda. “Ele se move para a luz e a claridade elimina as sombras de seus olhos”, explica Kaminski (p. 207).

O roteiro informa: *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* (2012, p. 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 o filho Tad e Lincoln observam. Alexander Gardner foi um fotógrafo bastante requisitado na segunda

---

¹⁰⁶ Tais características se manifestam em filmes com temáticas e intervalos de tempo distantes como *A Lista de Schindler*, *E.T.*, *A.I.*, *Munique* e *Contaos Imediatos do Terceiro Grau*.

¹⁰⁷ Desde *A Lista de Schindler*, Kaminski trabalhou em quase todos os filmes de Spielberg: *Amistad* (1997), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), *A.I.*(2001), *Minority Report* (2002), *Prenda-me Se Puder* (2002), *O Terminal* (2004), *Munique* (2005), *Guerra dos Mundos* (2005), *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*(2008), *Cavalo de Guerra* (2011), *Tintin*(2011), *Ponte de Espiões*(2015), *Meu Amigo Gigante* (2016).

metade do século XIX, tendo registrado Lincoln em seu estúdio em Nova York e também a Guerra Civil em fotografias que se tornaram icônicas do conflito¹⁰⁸.

Vemos a reação do rosto de Lincoln olhando sério e concentrado para a *glass plate*. Outro corte e vemos, com Lincoln ao lado direito do quadro, a imagem que ele vê: somos convidados e conduzidos a descobrir esta imagem no mesmo instante que o personagem, devido à sua presença, mesmo de costas, no limite visual do enquadramento. Observamos um menino negro com roupas esfarrapadas (*figura 120*). 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*”. 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, técnicas e datas. Nela vemos um menino de talvez, 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 (*figura 121*)¹⁰⁹.

A imagem do menino de nome Taylor, descalço e vestido com roupas rasgadas tem outra variante, em que é acompanhada de outra fotografia, na qual o vemos com uniforme

¹⁰⁸ Imigrante escocês, Gardner foi aprendiz de Mathew Brady, um premiado e famoso fotógrafo em Washington e que também tirou vários retratos de Lincoln. Gardner rapidamente se tornou especialista em fotografias produzidas a base de colódio úmido, uma técnica fotográfica que utilizava uma solução com reagentes que em contato com nitrato de prata se tornava sensível a luz. 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. John Hannavy (ed). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, 2008, p. 570-572.

¹⁰⁹ 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 1862 e é uma impressão fotográfica em *carte de visite* medindo 10 x 7 cm. Fonte: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3520693>. Acesso em 19/11/17. 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 à União e desde o início da Guerra Civil acolhia escravos fugitivos. Fonte: http://www.encyclopediavirginia.org/fort_monroe_during_the_civil_war#start_entry. Acesso em 19/11/17. 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 canavial para conquistar sua liberdade. Fonte: http://louisdl.louislibraries.org/cdm/ref/collection/LSU_WLS/id/202. Acesso em 19/11/17.

militar, boné, luvas brancas e carregando um tambor (*figura 122*). Esta fotografia é conhecida como *Drummer boy Jackson*, uma das imagens mais conhecidas e publicadas da Guerra Civil¹¹⁰. Durante o conflito, 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-americanos.

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 Sul¹¹¹. 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*.

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* (2012, p. 16). O roteirista Tony Kushner tomou a liberdade de atribuir um nome fictício ao jovem da foto, descrito em traços gerais como *jovem negro*.

Da mesma forma, atribuiu a autoria desta e de outras *glass plates* de escravos que vemos no filme a Alexander Gardner, que 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

¹¹⁰ Os títulos da imagem depositada no acervo da African american Collection (The Carol Mundy Collection) da University of Central Florida são *Drummer Jackson* e *Drummer boy Jackson*. Em formato de postcard, com indicação de local para colar um selo e enviar pelo correio, atrás da imagem se lê: *Drummer Jackson 79th United States Colored Troops*. Fonte: <http://digitalcollections.net.ucf.edu/cdm/compoundobject/collection/AAL/id/11/rec/1>. Acesso em 15/03/17. Já 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 1865. Fonte: <http://hnoc.minisisinc.com/thnoc/catalog/1/156593>. Acesso em 18/03/17. Outra variante da imagem 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*. A autoria é creditada ao War Department e o álbum de Taylor abrange imagens entre 1861 e 1865. Há uma vaga possibilidade que o nome Taylor escrito sobre a imagem seja uma referência ao colecionador e fotógrafo James Taylor, que comprou diversos negativos e impressões durante a Guerra Civil. Fonte: <https://research.archives.gov/id/533233>. Acesso em 15/03/17.

¹¹¹ Fonte: <http://www.baas.ac.uk/usso/an-eagle-on-his-button-how-african-american-martial-portraiture-affirmed-black-citizenship-in-the-civil-war/>. O endereço do *US Studies Online* da Baas (*British Association for American Studies*) conecta organizações acadêmicas internacionais dedicadas a pesquisa interdisciplinar de temas americanos em tópicos como história, política, estudos culturais, cinema, história da arte e estudos de gênero. Acesso em 15/03/17.

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 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 escrava, sua idade e seu preço, o filme reforça a pressão sobre Lincoln para resolver com urgência o problema principal que o filme apresenta, seja no prólogo, no encontro com os soldados negros e no diálogo com Mary no quarto. *Criança escrava*, de forma genérica, tem maior apelo dramático que *Abner* ou *Taylor* ou *Jackson*, assim como a inserção do preço.

Lincoln abaixa a mão direita, coloca a placa no chão e pega outra. A mesma expressão séria e fixa na imagem (*figura 122*). Mesmo enquadramento anterior agora mostra a imagem de dois meninos, ainda menores e mais jovens que Taylor ou Jackson da imagem *anterior* (*figura 123*). Um movimento de câmera sutil e lemos a legenda na imagem: “*Two Young boys - \$ 700*”. Os dois meninos ocupam o centro da composição, restando pouco espaço à direita e à esquerda, com uma área mais livre acima da cabeça. Eles 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 pasta¹¹².

O roteiro previa a seguinte legenda escrita em letra cursiva sobre a *glass plate*: *Two Young boys, 10 and 14 - \$ 700* (2012, p. 16). O filme extraiu a informação sobre a idade dos meninos e manteve o preço. Como não há mais informações sobre a imagem, não podemos

¹¹² 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*. Fonte: <http://www.loc.gov/pictures/collection/gld/item/2010647913/>. Acesso em 16/03/17. 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. (Rosenheim, 2013, 158-1630. Na parte de trás da 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. 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 fotografando lugares e pessoas. Peter Palmquist, Thomas Kailbourn. *Pioneer Photographers of the far West – a biographical dictionary – 1840-1865*, 2000, p. 196.

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.

Após visualizar as *glass plates*, Lincoln deita ao lado de Tad (Gulliver McGrath), que acorda e sobe em suas costas (*figura 125*). Tad pede para ver Willie. Lincoln diz que também gostaria, mas que ele se foi há três anos. Os dois se retiram. Vemos um par de chinelos iluminados pelo fogo da lareira.

A cena, que reforça a dimensão privada e familiar de Lincoln, inicia com a projeção da sombra sobre Tad, como se Lincoln fosse uma figura tão grandiosa que não pudesse ser abordada diretamente – coerente com a responsabilidade em lidar com a dimensão mítica e humana a que se propõe o filme. Ela revela ainda o quanto a escravidão era uma situação bastante presente no cotidiano da sociedade da época, uma vez que imagens de escravos se revestem de um caráter de curiosidade e passatempo para o filho de Lincoln.

As imagens do passado, depositadas 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 – recurso 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. Uma intervenção problemática sobre as duas imagens é o preço¹¹³. Valores apenas eram publicados somente 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*, e as placas de vidro precisavam ser posicionadas

---

¹¹³ 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. Eric Foner. *Give Me Liberty! An American History*, 2013, p. 314, 327.

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, a *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 saíam do estúdio de um fotógrafo profissional como Gardner, mesmo que fossem para o presidente, ou pior, para servir de passatempo a uma criança. Sweet (2013, p. 19) confirma a implausibilidade da situação “O empréstimo das plates é um recurso narrativo improvável: por que Gardner confiaria a alguém os frágeis originais?”. Ao mesmo tempo o autor argumenta que “a reivindicação de autenticidade – acesso da fotografia ao real – destas imagens nos recorda os horrores da escravidão sem que tenhamos que confrontá-la ao vivo” (p. 19).

Mitchell (2015, p. 495) 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* impressos¹¹⁴. Assim, a presença da *glass plate*, no roteiro e no filme, dá à cena um impacto estético maior, pois sua visualização contra o fogo da lareira tem um efeito mais emocional do que se Lincoln visse a mesma imagem em um *carte de visite*. O fogo será retomado ao final em forma de vela em uma lamparina na transição do corpo de Lincoln para seu discurso de posse. Uma referência que não pode ser ignorada na cena é a encenação do próprio aparato cinematográfico – metáfora constante nos filmes de Spielberg, pois a cena mostra um espectador, uma imagem e uma fonte de luz, referências caras ao cinema. Lincoln assiste a uma representação imagética estática sobre a escravidão que, paradoxalmente, só se revela mediante este recurso na diegese.

A ação de um personagem que observa uma foto do mundo real (não importando se o filme criou uma réplica para ser usada em cena) advoga, para este trecho, a mesma respeitabilidade pretendida pela narração no prólogo do filme. 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

---

¹¹⁴Ainda sobre a técnica, se considerarmos como legítima a imagem da Yale University, ela é originalmente um *carte de visite* de 10 x 7 cm, cinematograficamente pouco atrativa, tendo sido transformada em *glass plate* para a cena. 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, p. 149). Pessoas comuns, civis ou militares, podiam ter seus retratos, que já não eram mais privilégio de políticos, generais e proprietários rurais.

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. Com Lincoln carregando Tad para o quarto encerra-se o primeiro bloco do filme, que cumpre a função de apresentar o protagonista, o conflito com o qual precisa lidar, o fim da escravidão - reforçado por meio da batalha, do diálogo com os soldados e com Mary e nas glass plates dos soldados - e a Guerra Civil em andamento.

2.3.3. Lincoln e a política – negociações para a aprovação da emenda, debates na House, delegação confederada e mais *glass plates*

A cena seguinte é a primeira imagem do filme com intensa luz natural, de dia, em nítido contraste com a atmosfera dominante até aqui (e por todo filme) de ambientes fechados, escuros e sombrios. Uma banda com músicos de trajes vermelhos toca uma música. Dois homens seguem a melodia: John Hay, assistente pessoal de Lincoln e o secretário de Estado William Seward¹¹⁵. Ao final da canção, a câmera se move da esquerda para a direita, revelando uma fileira de cartolas, desfocadas. Ao fundo, em foco, no palco, vemos Lincoln. O movimento sugere o olhar de um popular presente à cena, primeiro observando a banda e em seguida aguardando a fala de Lincoln.

A cartola em primeiro plano bloqueia parcialmente o acesso a Lincoln e o torna uma figura pequena, ao longe e ao fundo - ele é menor ou no mínimo igual ao povo (*figura 126*). Composições com objetos que obstruem a visão são utilizadas por Spielberg, reforçando neste momento a tese da dificuldade de aproximação de Lincoln¹¹⁶. Esta cena também é a única em que vemos Lincoln se dirigindo a uma pequena plateia em um ambiente externo. O filme será todo construído em interiores escuros de prédios oficiais, como a Casa Branca e o Congresso, ou em quartos de hotéis, mantendo assim o debate e as esforços para o fim da escravidão longe de pressões populares ou de grupos organizados da sociedade.

---

¹¹⁵O secretário de Estado William H. Seward foi governador de Nova York, senador e é um dos membros do *Team of Rivals* citados no livro de Doris Goodwin. Candidato derrotado nas prévias do Partido Republicano para a disputa à Presidência, após a vitória de Lincoln tornou-se um de seus principais assessores. John Hay, assim como John Nicolay, eram secretários particulares de Lincoln e moravam na Casa Branca, onde permaneciam 24 horas à disposição do presidente, que costumava acordá-los de madrugada. (Rubel, 2012:26).

¹¹⁶Mais adante no filme vemos Lincoln emoldurado pela baía de um telégrafo em um momento crucial do filme. Também vemos o encontro das delegações que vão negociar a paz obstruído por uma cerca quebrada. No início de *A Lista de Schindler*, vemos o protagonista em um cabaré pelo enquadramento da janela da recepção do estabelecimento.

Lincoln está ao lado de um mastro com a bandeira americana: tira a cartola da cabeça, de dentro dela retira um pedaço de papel e diz: *Minha parte é hastear a bandeira e se não houver problema no mecanismo é o que pretendo fazer. Quando levantada, será tarefa de vocês manter ela assim. Este é o meu discurso.* A plateia ri e ele guarda o papel na cartola. Os presentes cantam *We are coming Father Abra'am* enquanto a bandeira é hasteada¹¹⁷. É uma das inúmeras vezes em que vemos a bandeira americana no filme. A canção reforça a ideia de liderança exercida por Lincoln. Na carruagem nas ruas da capital, Lincoln conversa com o secretário Seward sobre as possibilidades de aprovação da 13a. emenda.

O movimento seguinte de Lincoln o insere na *real politik*, quando o vemos em seu gabinete da Casa Branca, de dia, recebendo um casal do Missouri que leva um pedido sobre sua propriedade ao presidente. Lincoln aproveita para solicitar ao casal que pressione o congressista de seu estado para votar a favor da 13ª. Emenda, que acabaria com a escravidão.

Na busca por autenticidade histórica na Casa Branca, fotos e desenhos da Casa Branca forneceram indicações para a criação de móveis, tapetes e outros objetos de cena (*figura 127*). A *White House Historical Association* auxiliou na reprodução de documentos para o gabinete de Lincoln usados no filme. “Tentamos recriar o gabinete com a maior precisão que podíamos (...) a quantidade de pesquisa que fizemos nos permitiu recriar o escritório de uma forma tal que está realmente muito próximo do que deveria ter sido”, admite o *set decorator*, Jim Ericson (2012, p. 201). Os diversos materiais que aparecem neste ambiente e em outros do filme foram adquiridos em antiquários, mercados de pulgas, leilões ou reproduzidos a partir de imagens. Para a escrivaninha do gabinete de Lincoln, por exemplo, optou-se por não utilizar uma reprodução. Foi comprada uma original, similar em tamanho e em estilo às indicações fotográficas, alterada para parecer o mais fiel possível. “Há uma honestidade e integridade em mobiliário de época que não se consegue com reproduções (p. 203).

Os pedaços de papel que o ator Daniel Day-Lewis manuseia são reproduções de cartas verdadeiras enviadas a Lincoln com pedidos de eleitores. A *Presidential Library de Springfield* forneceu uma relação de livros que Lincoln estaria lendo em 1865 e quase três quartos das obras que aparecem em cena são edições próprias. Este esforço de imersão no passado naturalmente

---

¹¹⁷ Poema musicado por oito diferentes compositores e muito popular entre os estados da União nos anos 1860, concebido como resposta ao apelo de Lincoln para angariar voluntários para a Guerra Civil. Um trecho da canção, em versão de 1862, cujas partitura musical e letra constam no acervo da Duke University: “*We are coming, Father Abraham, 300,000 more, From Mississippi's winding stream and from New England's shore. We leave our plows and workshops, our wives and children dear, With hearts too full for utterance, with but a silent tear. We dare not look behind us but steadfastly before. We are coming, Father Abraham, 300,000 more! We are coming, we are coming our Union to restore.* Fonte: https://library.duke.edu/digitalcollections/hasm_n0577/. Acesso em 17/11/17.

não é dirigido ao público, que não tem acesso a tais detalhes, mas ao elenco, em especial ao ator Daniel Day-Lewis. “Ele foi consumido por Lincoln por todo período de tempo em que estava, seis ou oito meses e queríamos ajudá-lo criando um ambiente em que pudesse trabalhar” (p. 205).

Após o casal sair, o principal assessor e secretário de Estado William Seward (David Strathairn), que participou do encontro, sugere que sejam usados emissários para oferecer cargos aos democratas em troca de votos, sem o envolvimento direto do presidente. Ao final deste diálogo ocorre a referência seguinte as fotografias de escravos, que é puramente verbal. Lincoln abre a porta, Tad entra ofegante e diz: *Tom Pendel levou as glass câmera plates de escravos que o sr. Gardner mandou porque Tom diz que a mamãe diz que elas são muito angustiantes, mas...* Thomas Pendel era porteiro da Casa Branca e segurança de Tad Lincoln. Lincoln interrompe: *Você tinha pesadelos todas as noites, a mamãe está certa.* Tad insiste: *Eu terei pesadelos piores se você não me deixar ver aquelas placas de novo.* Lincoln pega nas mãos de Tad, os dois caminham na sala. Lincoln senta, Tad senta em seu colo e Seward continua falando da estratégia para obter votos entre os democratas.

Há uma morbidez nesta insistência do menino em continuar observando imagens de escravos. O breve diálogo indica que ele tornou isso um passatempo que o consome, como se atualmente uma criança ficasse horas jogando videogame e precisasse ser repreendida pelos pais. Tad demonstra não partilhar da convicção da mãe sobre as imagens enquanto perturbadoras, ao ponto de exigir o retorno das placas. Dá a entender que as imagens são um passatempo infantil, um estímulo necessário para o sono. Por que o filho do presidente, que neste momento está profundamente comprometido em libertar os escravos, precisa justamente de imagens de escravos para dormir? Não fica muito clara a natureza da curiosidade de Tad, se pelo fato de outro ser humano ser um escravo, uma curiosidade infantil e inocente pelas coisas que ainda não compreende, ou se extrai algum prazer perverso das imagens de meninos de sua idade em condições tão adversas das suas.

Lincoln pede apoio para a aprovação da emenda para Preston Blair. Nós o vemos sentado, no centro do quadro – uma das raras vezes em que o vemos nesta posição. A centralidade e o quadro vazio à esquerda e à direita reforçam o isolamento do personagem neste momento em que precisa de apoio à emenda. Ele diz: *Se os Blair pedirem, nenhum republicano votará contra a emenda.* Com o quadro aberto vemos ao lado esquerdo de Lincoln, Preston Blair (Hal Holbrook) e, do lado direito, quase de costas para a câmera, Montgomery Blair

(Byron Jennings), que diz: *Nenhum republicano conservador é o que você diz.*¹¹⁸ Preston Blair responde: *Eu fundei o partido na minha própria casa para ser um partido conservador antiescravagista e não um brinquedo de madeira para radicais abolicionistas.* Enquanto fala, a câmera se move revelando Lincoln, sentado e de perfil, ouvindo em silêncio. No sofá, a filha Elisabeth Blair (Julie White) chama a atenção do pai, que disse um termo chulo, o que poderia assustar Tad, que está sentado, usando uniforme militar. Começa uma breve discussão familiar entre o Blair pai, o filho e a filha. Blair segura os braços de Tad e diz: *Em troca do apoio que darei ao seu pai, irei a Richmond falar com Jefferson Davis*¹¹⁹. Montgomery fala raivosamente que Lincoln deve ouvir Richmond, enquanto uma empregada negra, cujo rosto não vemos, serve chá a ele. Blair pai fala da dificuldade em conciliar as duas posições: paz e abolição. O quadro se abre e vemos Lincoln sentado, em silêncio.

Este retrato de Lincoln ouvinte atento (como no filme de Ford, *Young Mr. Lincoln*, de 1939), de fala pausada e decidida, vem sendo construído desde o início do filme, em seus diversos contatos com os soldados, a esposa e os assessores. A montagem alterna posições diversas de Lincoln: no centro, de costas e de perfil ao final da cena – o que nos leva a deduzir a necessidade de o político assumir diferentes perspectivas em prol do objetivo que almeja (*figura 128*). Sobre este aspecto, das perspectivas sobre a guerra e a abolição sintetizadas no diálogo com os Blair, a posição do filho Tad dá uma pista: durante a discussão dos adultos, um breve plano revela Tad de costas, observando o debate, como se fosse difícil ao ponto de vista de uma criança assimilar a complexidade dos assuntos colocados ali.

Da mesma forma, a posição de Tad simbolizaria um pulico não americano, sem familiaridade com a discussão apresentada. Tad vestido com uniforme militar lembrando que aprendeu uma canção dos soldados, representa uma certa perspectiva infantil apresentada no filme, a da criança que brinca que placas de escravos, com soldados de brinquedo e se veste de militar, mantendo assim um distanciamento dos horrores do conflito. Em outros filmes de Spielberg, as crianças são tocadas pela realidade pela crueldade do mundo¹²⁰.

¹¹⁸ Francis Preston Blair foi editor do principal jornal da capital, o *Washington Globe* e amigo de presidentes democratas como Andrew Jackson e Martin Van Buren. Apesar de manter escravos em sua propriedade, conhecida como Blair House, uniu-se aos democratas antiescravagistas por não acreditar que haveria futuro para o país com a escravidão. Em 1856 ajudou a organizar o Partido Republicano e em 1856 presidiu sua primeira convenção nacional. Nesta cena é visto com seu filho, Montgomery, que foi procurador geral no Missouri e sua filha Elisabeth (Rubel, 2012).

¹¹⁹ Presidente dos Estados Confederados da América, de 1861 a 1865, um desastre nas frentes militar, econômica e política e um dos principais responsáveis pelo fracasso do projeto de emancipação sulista (Rubel, 2012).

¹²⁰ Em *A Lista de Schindler*, meninos se escondem em uma latrina no campo de Plaszow para tentar sobreviver. Em *Império do Sol* (1987), Jamie Graham sente de perto os horrores e privações da guerra quando é afastado de seu mundo confortável. Em *Inteligência Artificial* (2001), David passa por várias provações para buscar ser um

Merece destaque nesta cena o momento em que uma empregada negra serve uma bebida a Montgomery Blair. Nós o vemos sentado, pegando a xícara, enquanto ela é enquadrada do joelho até o pescoço; não vemos seu rosto (*figura 129*). No roteiro lemos: *Two Black servants who have entered begin to pour and serve tea* (2012, p. 30). No filme permaneceu apenas uma empregada, uma mulher sem rosto, indicando a invisibilidade do negro mesmo entre os republicanos abolicionistas. Ao mesmo tempo tal construção reforça a estratégia do filme sobre a libertação dos escravos como um processo puramente político, de uma única liderança branca – fato demonstrado pela inexpressividade de personagens negros no filme.

Vemos a fachada da *Blair House*, à noite. A filha Elisabeth recomenda a um empregado negro que ele embebede o pai, para que ele durma durante a viagem a Richmond. Blair está sentado no interior de uma carruagem. A filha se despede com um beijo e pede ao pai: *Faça a paz*. A carruagem parte. Outra cena que mostra muito rapidamente os negros no filme como empregados ou subalternos em personagens sem falas. O roteiro informa: *Leo, and elderly black servant, formerly a slave belonging to the Blairs. They are followed by Minerva, an elderly black woman in a housekeeper's uniform* (2012, p. 30). O filme não deixa claro em nenhum momento que o condutor é um ex-escravo, mas diferente da cena anterior, nomeia os personagens negros.

Lincoln solicita o apoio dos secretários de seu gabinete para a emenda, lembrando de leis federais e estaduais que respaldam sua decisão. Em encontro privado com o líder dos republicanos, James Ashley (David Costabile), Lincoln pede que a emenda seja levada à votação com urgência. Ashley leva o pedido ao líder dos republicanos abolicionistas radicais, Thaddeus Stevens (Tommie Lee Jones)¹²¹. Uma mudança que chama a atenção na transformação do livro de Doris Goodwin no roteiro e no filme é que na obra da historiadora Stevens é mencionado brevemente em apenas quatro ocasiões. No filme sua presença é ampliada e ele se torna um personagem importante como contraponto aos momentos de indecisão e reflexão de Lincoln, como veremos adiante.

Em um hotel, Seward encontra os lobistas William Bilbo (James Spader), Robert Latham (John Hawkes) e Richard Schell (Tim Blake Nelson) e pede que eles convençam congressistas democratas a votar a favor da emenda em troca de cargos.

---

humano e recuperar o amor da mãe. Em *Guerra dos Mundos*, Rache e Robbie enfrentam mortes em massa na fuga dos alienígenas.

¹²¹ Thaddeus Stevens, Radical Republican Representative, abolicionista defensor fervoroso dos escravos desde a época em que era deputado da Legislatura da Pensilvânia, chegando a ajudar vários deles a fugir do país e a defender como advogado aqueles que foram capturados depois. Uma doença o deixou totalmente calvo, obrigando-o a usar uma peruca que dava a ele um aspecto de cadáver. James Ashley, Radical Republican Representative, o equivalente nacional a posição de líder do Governo no Congresso (Rubel, 2012).

Começa o primeiro debate na *House of Representatives*¹²². O congressista democrata Fernando Wood acusa Lincoln de ser um tirano, de governar por lei marcial e de prometer o fim de uma guerra que apenas se prolonga. Diz que a emenda é uma ofensa, pois ela afronta a lei natural e a lei divina, que criou os homens desiguais. Na galeria, os lobistas identificam congressistas democratas que podem ser abordados com ofertas de cargos. Mary Todd e Mrs. Keckley acompanham os debates. Stevens rebate os argumentos e humilha Wood.

Várias cenas de *Lincoln* são filmadas de um único ângulo, com a câmera se movimentando em torno dos personagens - assinatura visual da obra de Spielberg, como mencionamos na introdução. A justificativa desta escolha, de acordo com o diretor, ajudaria a manter a cenas fluindo em tempo real. Assim, com menos posições de câmeras, menos cortes e menos *reaction shots*, a atenção é direcionada para as falas e posições políticas dos personagens. “Eu precisava que o público se inclinasse para a frente para prestar atenção no que estava sendo dito pelos personagens”, defende Spielberg (2012, p. 155). Um exemplo desta escolha está nas cenas na *House of Representatives* nas quais os cortes de um personagem que fala para outro são evitados, em prol de movimentos de câmera que acompanham como os argumentos estão sendo desenvolvidos e o clima do debate político.

Robert Lincoln, o filho mais velho dos Lincoln, volta para casa e é recebido com alegria pelo irmão Tad e pela mãe. Lincoln e Blair conversam diante da lareira no escritório na Casa Branca. Blair pressiona para que ele faça um acordo com os emissários sulistas para encerrar a Guerra. Robert interrompe a conversa e é friamente recebido por Lincoln, que pede para que o filho se retire. É mais um dos vários momentos em que a esfera política e pública é invadida por uma demanda familiar e privada, e vice-versa, como estratégia melodramática. Os lobistas abordam vários congressistas democratas com propostas de cargos em troca de apoio à emenda. Seward informa Lincoln das negociações e questiona se há uma proposta de paz aos confederados.

O narrador informa: *Terra de Ninguém, arredores de Pittsburg, Virginia, 11 de janeiro (figura 130)*. Em campo aberto, soldados se cumprimentam e trocam documentos. Vemos este plano com os homens na penumbra – o contraste entre luz e sombra, ao gosto do cineasta. Planos mais próximos revelam que se tratam de soldados da União e confederados, que se observam à distância, com outros combatentes ao fundo. Há uma simetria perfeita em quatro planos: um militar confederado e um militar da União, um de patente mais alta, confederado

---

¹²² Optou-se por manter o termo no original. Seria o equivalente à Câmara dos Deputados.

(*figura 131*), e outro de situação similar, da União (*figura 132*). Eles ocupam quase que as mesmas porções do quadro, levemente afastados do eixo central. Com tal simetria, o filme indica neste momento uma noção de igualdade, ao menos entre os soldados.

Os homens do plano inicial retornam aos seus cavalos. O militar confederado cavalga até uma carroça, faz um gesto e da carroça descem homens com cartola. Vemos suas silhuetas contra o sol (*figura 133*). Mais uma imagem que coloca em conflito sombra e claridade em excesso, na obra de Spielberg.¹²³ Nesta cena tal recurso nos impede de focar a atenção em um ou em outro grupo, dirigindo o olhar para todo o quadro. O grupo de confederados é enquadrado através de uma cerca com uma ripa na diagonal à frente e do lado direito a bandeira dos confederados ao fundo, empunhada por soldado a cavalo (*figura 134*). A ripa destrói a simetria anterior e reforça uma divisão entre o Norte e o Sul, sobretudo por se tratar de plano do narrador, no qual não há um ponto de vista definido.

Os homens caminham decididos, ladeados por soldados e à medida que andam, a câmera se move para trás e seus nomes surgem na tela: *Senador R.M.T Hunter* (Michael Shiflett) - congresso dos Estados Confederados, *Juiz John Campbell* (Gregory Itzin) – assistente do Secretário da Guerra – Estados Confederados e *Alexander Stephens* (Jackie Earle Haley) – Vice-Presidente dos Estados Confederados da América (*figura 135*).¹²⁴ Há um corte, a câmera se move em direção a um soldado negro, que aponta para uma carroça. Um plano do rosto de Hunter revela sua incredulidade ao ver os soldados negros (*figura 136*), seguido de um plano de um soldado com a bandeira americana ao fundo (*figura 137*). Mais um plano reforça a reação de Hunters. Como resposta surgem os planos de um militar de patente mais alta no lado direito do quadro, e três soldados negros à frente da bandeira. A montagem de campo e contracampo é clara ao associar o negro à bandeira, o negro é soldado, luta pela União e é americano.

¹²³ Da aparição das naves espaciais em *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977) e *E.T* (1982) as imagens na contraluz no final de *Cavalo de Guerra* (2011), aos soldados enterrando um de seus companheiros em *Ryan*, a Cinque dançando nu contra a luz da fogueira no cativeiro em *Amistad*, a obra do cineasta é toda pontuada com imagens iluminadas em excesso, visando algum efeito específico.

¹²⁴ Alexander Hamilton Stephens, conhecido como Little Ellick devido à aparência frágil, pálida e doente, foi membro do Congresso e era admirado por Lincoln pela eloquência de seus discursos, quando ele e Lincoln exerciam mandatos na Casa. Unionista, após a eleição de Lincoln lutou para manter o estado que representava, a Georgia, com a União. Com a secessão, em 1861, foi eleito para o Congresso Provisório Confederado. Concorreu à Presidência, perdeu para Jefferson Davis e acabou se tornando seu vice-presidente. (Rubel, 2012). O senador pela Virginia Robert Mercer Taliaferro Hunter foi expulso do Senado da União em 1861 por apoiar a rebelião confederada, tornando-se depois Secretário de Estado da Confederação. Disponível em <http://bioguide.congress.gov/scripts/biodisplay.pl?index=h000988>. Trata-se de um diretório com informações de todos os congressistas americanos desde 1774. Acesso em 14/06/16. Advogado no Alabama, John Archibald Campbell ocupou uma posição na Suprema Corte dos Estados Unidos, onde ficou até renunciar, em 1861, para se tornar Secretário da Guerra dos Confederados. Disponível em <http://www.encyclopediaofalabama.org/article/h-2387>. A Enciclopédia do Alabama é uma fonte de referência online sobre a história, cultura, geografia e meio ambiente do Alabama, criada pela Alabama Humanities Foundation e Auburn University. Acesso em 14/06/16.

Propositalmente, o filme promove o encontro entre os líderes confederados e um destacamento de soldados negros que farão a escolta do trio para as negociações de paz.

Planos breves mostram soldados negros e em um deles vemos três soldados da União com a bandeira dos Estados Unidos ao fundo. Hunter e Campbell param: o vice-presidente Stephens avança entre os dois, agradece aos soldados e sobe na carroça, seguido por ambos. A câmera, de cima, mostra vários soldados a cavalo em torno desta ação. O roteiro previa apenas três soldados negros: a cena ampliou este número de tal forma que o trio parece cercado pelos militares. Todos os personagens negros da cena são vistos à distância e não têm falas.

Dia claro: vemos Jefferson Davis olhando com dificuldades para o exterior, enquanto um soldado negro abre a lona da carroça, olhando fixamente para ele, em plano frontal. Os três emissários sulistas deixam a carroça: a câmera se move de dentro da carroça para o exterior, revelando o navio *River Queen*, enquanto ouvimos o som de um apito forte. Letreiro informa: *Quartel General do Exército: City Point, Virgínia, 12 de janeiro*. Os sulistas permanecem de costas para nós, observando a movimentação dos soldados e o navio.

Para o crítico de cinema do *The New York Times*, A. O. Scott, a representação que Spielberg e Kushner constroem para os sulistas é negativa. O vice-presidente Stephens é interpretado pelo ator Jackie Earle Haley, que antes de *Lincoln* tinha sido o monstro assassino de adolescentes Freddy Krueger no *remake* de *A Hora de Pesadelo* (*Nightmare on Elm Street*, Samuel Bayer, 2010) e molestador de crianças em *Pecados Íntimos* (*Little Children* (Todd Field, 2006)). Com tais escolhas, Scott acredita que o filme evita qualquer simpatia com a *Lost Cause* sulista, oferecendo assim uma espécie de contra-fantasia. Segundo ele, “alguma intenção ao fazer *Lincoln* era oferecer um corretivo a *O Nascimento de uma Nação* e *E o Vento Levou*, filmes que raramente são levados a sério como história, mas que ainda fazem parte da vida de fantasia da república”¹²⁵.

A observação de Scott sobre o peso da escalação do elenco pode ter seu valor. Determinados atores conferem maior importância a um papel. Mas não faz sentido estabelecer uma crítica a um personagem a partir dos papéis desempenhados pelo ator ou atriz em trabalhos anteriores. Pior ainda é usar personagens ficcionais de outros filmes como parâmetro para

¹²⁵ Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/the-underrated-radicalism-of-lincoln/265866/>. Acesso em 11/12/16. Questionado sobre a mitologia da *Lost Cause* como reação aos abusos do Norte após o fim da Guerra Civil, o roteirista de *Lincoln*, Tony Kushner, lembrou de uma decisão do Congresso, de 1866, que tinha por objetivo localizar e enterrar os corpos dos soldados nortistas mortos nos campos de batalha da Guerra Civil, excluindo os confederados mortos. Segundo Kushner, esta recusa do governo em auxiliar o Sul neste problema levou à formação de sociedades privadas sulistas de funerários. Algumas das primeiras elaborações da nostalgia e da amargura da *Lost and Noble Cause* dos confederados podem ser localizadas nestes grupos, diz o roteirista, em <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/lincoln-writer-tony-kushner-responds-to-lost-cause-criticism/265820/>. Acesso em 18/11/17.

avaliar a força de um personagem em outro filme. A escolha de Harley para interpretar o vice confederado certamente deve-se mais à semelhança física do ator com o personagem histórico, do que o fato dele ter vivido Freddy Kruger em uma produção anterior. Haveria outras formas mais inteligentes para criticar ou mesmo diminuir a *Lost Cause*.

Vemos o plano detalhe de uma vela atrás de uma *glass plate* que revela um homem com ferimentos nas costas e do lado oposto desta imagem vemos Tad. A câmera se afasta do menino no momento em que ele deixa esta placa de lado e pega outra, em que está uma mulher. Ouvimos a voz em *off* de Robert, que reclama com o pai que não pode continuar estudando em Boston e ignorar a guerra, enquanto outras famílias enviaram seus filhos. *Só não me cospem na rua e não jogam coisas em mim porque o senhor é muito popular. Eu não posso me concentrar em Direito Mercantil Britânico*. Lincoln, apoiado em uma mesa, escova uma bota, enquanto Mr. Slade escova um casaco. O roteiro descreve o valete de Lincoln como *William Slade, a light skinned black man in his forties* (2012, p. 67). Apenas na apresentação dos personagens, no início do roteiro, é que sua ocupação no filme é informada. Assim como Keckley foi reduzida à costureira e acompanhante de Mary, Slade era mais que o valete de Lincoln, tão cioso das luvas do presidente. Sweet (2013) sugere que ele chegou a influenciar a percepção e as ideias sobre raça de Lincoln ao longo de sua convivência com ele, uma vez que era muito mais que um serviçal.¹²⁶

Historiadora com diversas publicações sobre Guerra Civil, Reconstrução, movimento antiescravagista e emancipação, Kate Masur criticou *Lincoln* pela passividade dos personagens afro-americanos em um filme sobre a abolição da escravidão, como expressa o título de seu texto *In Spielberg's Lincoln Passive Black Characters*¹²⁷. Ela destaca que os dois personagens

¹²⁶ Slade era uma espécie de mordomo e secretário pessoal, que organizava e guardava anotações que Lincoln fazia e esquecia em diversos locais da Casa Branca. Responsável pelos empregados do edifício, tinha todas as chaves, conhecia todos os políticos, militares e pessoas que visitavam Lincoln. Comprava os alimentos para a Casa Branca, supervisionava as recepções, preparava os trajes de Lincoln de acordo com cada ocasião e entregava mensagens do presidente para seus auxiliares. Fonte.: <http://www.mrlincolnwhitehouse.org/residents-visitors/employees-and-staff/employees-staff-william-slade/> (Acesso em 15/06/16). Antes mesmo de integrar o staff da Casa Branca, Slade era membro e tesoureiro da Columbia Harmony Society, uma associação que auxiliava os afro-americanos em enterros, além de presidir outras duas entidades de apoio aos negros, uma delas voltadas para obter informações estatísticas sobre a comunidade afro-americana no distrito de Columbia. Posteriormente estes dados subsidiariam ações relacionadas a emancipação. (Sweet, 2013).

¹²⁷ Disponível em http://www.nytimes.com/2012/11/13/opinion/in-spielbergs-lincoln-passive-black-characters.html?_r=1&. Acesso em 05/12/16. Kate Masur é autora de *An Example for All the Land: Emancipation and the Struggle over Equality in Washington, D.C.* (University of North Carolina Press, 2010). Em coautoria, editou *The World the Civil War Made* (University of North Carolina Press, 2015) e o volume 2 da terceira série de *Freedom: A Documentary History of Emancipation, 1861-1867, Land and Labor, 1866-1867*. (University of North Carolina Press, 2013).

Entre seus artigos estão: *Color Was a Bar to the Entrance: African American Activism and the Question of Social Equality in Lincoln's White House* (2017), *The Problem of Equality in the Age of Emancipation, in Beyond Freedom: Disrupting the History of Emancipation* (2017) e *The African American Delegation to Abraham Lincoln:*

mostrados como servos da Casa Branca tiveram importância muito maior na emancipação, como parte de um ambiente politizado formado por uma comunidade de afro-americanos livres: Elisabeth Keckley mobilizou outras mulheres negras para obter roupas e alimentos para os refugiados em Washington; William Slade, visto apenas em três breves momentos, liderava uma organização que coletava informações sobre êxitos sociais e econômicos da comunidade negra.

“Keckley e Slade poderiam ter sido mostrados deixando a Casa Branca para frequentar seus próprios encontros, por exemplo. Keckley poderia ter discutido com Mrs. Lincoln o trabalho de assistência que, na realidade ela organizava e a primeira dama contribuía. Slade poderia ter conversado com Lincoln sobre a 13ª. Emenda”.¹²⁸

Tad observa as fotos, enquanto Robert discute com Lincoln. A primeira imagem que ele vê é a de um homem negro sentado, muito magro, de costas, com o rosto de perfil, o braço esquerdo inclinado para trás, na direção das costelas (*figura 138*). Como nós vemos a cena atrás da *glass plate* com a vela, seu braço aparece do lado direito, pois a imagem funciona como um negativo invertendo seu conteúdo. Na tonalidade escura da cena podemos notar rapidamente que as costas deste homem sem camisa estão marcadas por diversos ferimentos. Ela é mais conhecida como *The Scourged Back* (*figura 139*), uma referência às costas feridas do escravo fugitivo chamado Gordon, as vezes também chamado de Peter, que escapou na Lousiana para o Exército da União¹²⁹.

A Reappraisal (2010). Disponível em: <http://www.history.northwestern.edu/people/faculty/core-faculty/kate-masur.html>. Acesso em 19/11/17.

¹²⁸ Disponível em http://www.nytimes.com/2012/11/13/opinion/in-spielbergs-lincoln-passive-black-characters.html?_r=1&. Acesso em 05/12/16.

¹²⁹ A versão mais conhecida de sua fuga é que no outono de 1862 Gordon foi severamente punido pelo capataz da *plantation* de John e Bridget Lyons, onde ele e mais 40 pessoas eram escravos na propriedade localizada as margens do Rio Atchafalaya em Landry Parish. A surra foi tão violenta que deixou vários vergões em suas costas. Apesar do dono da *plantation* ter afastado o capataz Artayou Carrier, Gordon aproveitou os meses em que ficou de cama se recuperando da agressão para planejar sua fuga. Em março de 1863 ele fugiu para o leste em direção ao Rio Mississippi. Assim que sua ausência foi notada, seu proprietário reuniu os vizinhos e o perseguiram com o auxílio de cães farejadores. Após dez dias de fuga, enfrentando uma viagem de oitenta milhas (128 km), cansado, com o corpo coberto de lama e sujeira, alcançou as tropas da 47th Massachusetts Infantry perto de Baton Rouge, capital da Lousiana. Assim que chegou ao acampamento das tropas da União, Gordon foi examinado por médicos do exército que descobriram as profundas feridas em suas costas e pediram que fossem fotografadas como testemunho da crueldade imposta ao escravo. Há versões conflitantes se foram os médicos que solicitaram a fotografia ou se os fotógrafos William McPherson e seu parceiro Oliver é que estavam de passagem pelo local e tomaram a iniciativa de fotografá-lo. Ainda no acampamento, Gordon decidiu se alistar no Exército da União meses após a proclamação da emancipação permitiu o alistamento de escravos libertos nas tropas. Ele foi capturado pelos confederados, torturado e deixado para morrer amarrado em uma árvore. Sobreviveu, escapou, voltou para as tropas da União, entrou para a US Colored Troops e foi um dos primeiros soldados afro-americanos a liderar ações militares. Fontes: National Archives Catalog. Fontes: (<https://catalog.archives.gov/id/533232>). Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. (<http://orbexpress.library.yale.edu/vwebv/holdingsInfo?bibId=8588819>). America's Black Holocaust Museum.

A imagem original de Gordon feita por McPherson e Oliver em abril de 1863 é um *carte de visite*, medindo 2,5 por 4 polegadas (ou 7 x 10 cm). O formato impresso do *carte de visite* e seu tamanho reduzido fizeram com que a imagem fosse imensamente reproduzida e comercializada. Cópias circularam na correspondência entre militares da União e em pouco tempo estúdios dos Estados Unidos e da Europa estavam providenciando mais cópias da imagem, que acabou sendo apropriada pelo movimento abolicionista como um símbolo para alavancar a causa.

Vários jornais e revistas publicaram artigos comentando a fotografia. Rosenheim (2014, p.157) lembra que a fotografia de Gordon, que teve origem em um campo militar, foi popularizada rapidamente, pois havia interesse governamental para educar o público sobre a escravidão por meio da fotografia. Ativistas como Frederick Douglas, William Garrison e Sojourney Truth viram na imagem uma valiosa oportunidade de divulgar a necessidade da emancipação e ainda combater a mentalidade racista que persistia no Norte. A popularidade da imagem foi potencialmente ampliada quando a revista *Harper's Weekly*, a publicação mais lida durante a Guerra Civil, a reproduziu em formato de ilustrações em 4 de julho de 1863, feriado da Independência americana, com o título *A Typical Negro*, em um artigo ilustrado por um tríptico (*figura 140*)¹³⁰.

É esta imagem de apelo e força tão contundente, de uma pessoa que se torna protagonista de sua história, carregando em seu corpo uma narrativa tão impressionante, que vemos por alguns breves segundos em seu lado oposto, enquanto ela é visualizada com curiosidade por Tad. Pelos motivos já mencionados antes, o filme coloca a imagem de um *carte de visite* em uma *glass plate* – certamente até para nos tornar cúmplices do outro lado, do negativo da imagem – o que é evidenciado pela posição frontal da câmera mostrando a vela, *glass plate* e Tad. Se na cena da lareira nós somos cúmplices de Lincoln e vemos com ele as imagens, nesta

---

(<http://abhmuseum.org/the-scourged-back-how-runaway-slave-and-soldier-private-gordon-changed-history/#>).

Acessos aos três endereços em 23/01/17.

¹³⁰ A ilustração central mostra a fotografia de Gordon de costas com a legenda *Gordon under medical inspection*. A da esquerda mostra um homem negro sentado em uma cadeira, de frente para a câmera, sujo e maltrapilho, com a descrição *Gordon as he entered our lines* e a da direita revela um soldado negro, com uniforme, equipamento e armas, com o título *Gordon in his uniform as a U.S. soldier*. Assim como o menino Jackson, Gordon protagonizava uma imagem em termos de antes e depois da escravidão. A publicação descrevia a violência contra Gordon, sua fuga e alistamento, funcionando assim como propaganda para incentivar outros afro-americanos a combater pela União.

Disponível em : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gordon_scourged_back_Harper's_weekly_1863_July_4_p429_bottom.jpg. Acesso em 23/01/17. Silkenat (2014, 169–186) reconhece a força da fotografia de Gordon como uma das imagens mais populares da escravidão americana, mas questiona as informações do artigo da *Harper's Weekly* e a origem da imagem que teria no mínimo três versões amplamente reproduzidas. O autor reúne informações sobre o criador das ilustrações de Gordon, que teria usado as mesmas ilustrações um ano depois com outros nomes. Para mais detalhes de como as imagens de escravos foram usadas em campanhas abolicionistas cf: Cara Finnegan. *Slave Photographs in Lincoln* (2015, 129-134).

cena nós temos uma perspectiva invertida da fotografia. O roteiro previa que a imagem fosse assim: *An old black man with a thick beard and hair, shirtless* (p.66), porém a imagem vista por Tad (e pelo público por breves segundos) no filme é uma das mais conhecidas e impactantes representações da crueldade da escravidão nos Estados Unidos.

A outra placa que Tad vê muito rapidamente mostra uma mulher negra em posição frontal, sentada. Para mais detalhes é necessário recorrer à imagem original (*figura 141*)¹³¹. Há duas versões da imagem: com moldura ovalada e sem moldura. Em ambas vemos uma mulher negra jovem, de cabelos alisados, vestindo camisa xadrez de mangas compridas com uma gola bordada e saia (*figura 142*). Suas mãos estão unidas sob o colo e o braço direito está apoiado sob um tamborete com uma toalha ou um bastidor de bordar. O roteiro previa a imagem como: *a young black woman, head-scarf, huge ugly scar across her cheek and down her neck* (p. 66). A referência à cicatriz no rosto da jovem foi transferida para a imagem das costas feridas de Gordon, o que certamente amplia o impacto da cena.

Tad pergunta porque alguns escravos custam mais que outros. Robert responde que alguns valem mais por serem mulheres férteis e jovens saudáveis. A julgar pelas roupas, rosto e aparência bem cuidada da jovem na imagem, não seria absurdo afirmar que ela poderia ser uma escrava alforriada ou simplesmente uma cidadã livre. Se assim for, as duas imagens que motivam a pergunta de Tad não são de escravos, sobretudo porque não há informação sobre preços escritos elas.

Lincoln pede a Tad que coloque as fotos de volta à caixa e que as devolverá a Alexander Gardner amanhã. É a terceira menção a autoria de Gardner, sendo a primeira seu nome impresso na caixa onde Lincoln observa as *glass plates* diante da lareira e a segunda quando o filho reclama que as imagens lhe foram tiradas pela mãe. São três referências ao fotógrafo que não é autor de nenhuma das imagens vistas pelos personagens na diegese. Tad guarda a placa na caixa sob a cama e pergunta à Slade se batiam nele quando era escravo. Slade responde que nasceu livre e ninguém bateu nele sem que reagisse. Mrs. Keckley entra no quarto. Slade diz: “*Ela era*

---

¹³¹ O material da Liljenquist Family Collection of Civil War Photographs da Biblioteca do Congresso informa: *Unidentified African American woman*, com data entre 1860 e 1870. O case registrado traz uma fotografia em seis placas de *ambrotype*, colorida a mão, medindo 9.3 por 8 cm. A coleção tem cerca de 1000 retratos, representando tanto soldados da União quanto confederados. Fonte: <http://www.loc.gov/pictures/item/2010648882/>. Acesso em 19/01/17. O *ambrotype* é uma fotografia positiva produzida com uma variação do processo da placa de colódio úmido. Rosenheim (2014, p. 147), comentando sobre fotos compradas por soldados, lembra que se um soldado tivesse dinheiro e buscasse uma única imagem, ele pagaria por um *ambrotype* ou *tintype*, que estaria pronta em poucos minutos. Se buscasse várias cópias de seu retrato ele escolheria o *carte de visite* e voltaria ao estúdio montado no acampamento militar no dia seguinte, pois o fotógrafo precisaria imprimir o negativo ao sol e depois montar o retrato em miniatura num cartão.

escrava, pergunte se ela apanhou". Tad pergunta a ela, Lincoln o censura e ela diz que foi agredida com pau de lareira quando era mais nova que Tad.

Da primeira vez em que as *glass plates* eram vistas por Lincoln diante da lareira a montagem alternava o olhar do personagem e o objeto para o qual olhava. Em outro momento, elas são parte da curiosidade de Tad, que deseja vê-las de novo. Desta vez, com Tad observando as placas, a câmera está do lado oposto da imagem vista pelo menino: vemos a vela, a placa e Tad, como se tivéssemos um suposto ponto de vista da própria imagem que contempla seu observador. Estamos do lado contrário, em oposição ao observador delas na cena.

Esta cena quanto a anterior em que Lincoln observa as imagens mostram que, no filme que trata do processo político de abolição da escravidão por vias democráticas, a escravidão em si, só é efetivamente presente por meio das *glass plates*. Há serviçais, soldados e alguns poucos negros livres no parlamento na votação da emenda, mas o escravo em si fica restrito à fotografia e ao discurso de personagens brancos, em sua maioria. Em *Lincoln*, a realidade da escravidão é abstraída da diegese, limitada às *glass plates* e ampliada no discurso de políticos brancos.

2.3.4. Decisão sobre os confederados, moderação de Stevens e conflitos em família

A câmera se movimenta revelando um carrinho, um trenzinho de brinquedo e uma mão enrugada que acaricia a foto emoldurada de uma criança. É o quarto do finado filho Willie: vemos Mary Todd observando o retrato do filho, ao lado de uma vela, na contraluz de uma janela aberta. Fotografias de pessoas queridas e que podiam ser vistas por familiares ainda eram uma situação recente na pulsante cultura visual de 1865.¹³² Lincoln entra e ela reclama da dor de cabeça: *Roguei pela morte na noite em que Willie morreu. Ainda ficamos quatro anos nesta casa horrível que nos repreende*. Ela lembra que naquela noite, anos atrás, Willie estava muito doente e que eles deveriam ter cancelado a recepção – referência à morte e ao arrependimento são traços do melodrama¹³³. Lincoln responde que não sabia o quão doente ele estava. Ela afirma que Lincoln sabia que ele estava morrendo. Lincoln responde: *Há três anos atrás a guerra ia muito mal, precisávamos manter as aparências*. Ela chora e diz que sabia que o filho estava morrendo.

¹³² Infelizmente não foi possível obter a identificação exata do *ambrotype* que Mary segura nas mãos. Há a possibilidade que tenha sido produzida especialmente para filme.

¹³³ Elencamos alguns traços do melodrama na introdução (p. 18).

A morte do segundo filho, Willie, em 1862, é referenciada diversas vezes no filme. O roteirista Kushner recria em diálogos e lembranças as circunstâncias da morte, relatadas no livro de Goodwin:

“Mary achou melhor cancelar a festa por causa da doença de Willie, mas Lincoln hesitou, uma vez que os convites já tinham sido enviados. Ele chamou o Dr. Robert Stone, que era considerado o decano da comunidade médica de Washington. Após examinar Willie, o renomado doutor concluiu que o garoto não estava em perigo eminente e que havia todos os motivos para uma rápida recuperação. Aliviados pelo diagnóstico, os Lincoln decidiram ir ao baile” (p. 416).

O quarto de Willie, com seus brinquedos e objetos pessoais, funciona como um sarcófago dentro da Casa Branca, um espaço para manter permanente a lembrança da perda. É o primeiro fade do filme, o que sugere uma passagem de tempo e também uma mudança de atmosfera, um encerramento de questões e pendências do passado. Esta cena revela o momento de maior intimidade do casal Lincoln até este momento, pois vemos Lincoln lembrando e apoiando a esposa na dor da morte do filho, em um luto que permanece e retorna, mesmo após três anos da tragédia familiar. O Lincoln político hábil na vida pública precisa também mostrar-se marido solidário e compreensivo na cena doméstica, o que justifica o viés melodramático adotado pelo filme, justamente para permitir que estes momentos sejam evidenciados e assim humanizem um lado menos conhecido do personagem.

Em recepção na Casa Branca, Mary se desentende com Thaddeus Stevens, a quem acusa de perseguição¹³⁴. Na cozinha, Lincoln tenta convencer Stevens a manter uma posição menos radical sobre a escravidão para obter assim o apoio necessário à 13a emenda. Mary implora a Lincoln que recuse o pedido de alistamento do filho Robert. Enquanto aguarda o desdobramento do ataque ao Porto de Wilmington, Lincoln entretém os soldados da Sala do Telégrafos com uma anedota sobre George Washington e os britânicos.

Mais um debate na *House of Representatives*. O congressista democrata George Yeaman anuncia que vai votar contra a emenda, alegando que o perigo de libertar os escravos pode desencadear outras mudanças, como o voto feminino. Os democratas Wood e Pendleton descobrem que Clay Hawkis, um congressista do mesmo partido, aceitou um cargo para votar a favor da emenda e o pressionam. Bilbo, um dos lobistas, tenta persuadir Hawkins a manter

¹³⁴ Segundo a *costume designer* Joanna Johnston, grande parte do tempo e energia desta área da produção foi dedicada a vestir Mary Lincoln, conhecida como perdulária e afundada em dívidas devido a gastos elevados com roupas e acessórios, de acordo com trechos do livro de Goodwin (p. 681-683) – uma representação que o filme não corrobora. Uma das peças, o *wrapper dress*, foi recriada a partir de fotografias e medidas obtidas junto ao vestido original, da coleção do *Chicago History Museum* (Rubel, 2012).

seu voto. Seward questiona os lobistas sobre o andamento dos contatos com os democratas. Bilbo lembra que um deles tentou matá-lo ao recusar uma proposta. Os lobistas mencionam que a resistência dos congressistas tem relação com os boatos sobre a presença da delegação dos confederados para um acordo de paz. Suplicam que Seward peça a Lincoln para negar os boatos.

O General Ulisses Grant encontra a delegação sulista no *River Queen*. O personagem que vemos brevemente à sua esquerda e que veremos em seguida no interior do navio e mais uma vez caminhando ao lado de Grant é o oficial indígena coronel Ely Parker¹³⁵. Ao invés de um acordo de paz, Grant informa aos sulistas que eles devem discutir os termos da rendição dos confederados. Grant comunica o resultado do encontro a Lincoln e solicita que o presidente receba a delegação em Washington. Lincoln reflete sobre o pedido, sozinho e à noite, na Casa Branca. De madrugada ele acorda dois jovens auxiliares para comentar sobre o pedido de perdão de um desertor. Após caminhar sozinho nos corredores vazios da Casa Branca, ouvimos o tic-tac de um relógio.

A câmera se movimenta para trás, revelando mãos fechadas imóveis – uma obsessão de do filme com as mãos de Lincoln. Ele está sentado em uma cadeira, imóvel, de olhos fechados, do lado esquerdo do quadro. Ao seu lado vemos dois jovens telegrafistas. O quadro se abre e com a câmera alta vemos a Sala dos Telégrafos. Lincoln move as mãos e desdobra um pedaço de papel. Um plano o mostra emoldurado pela divisória de vidro da baia dos telegrafistas, tendo à sua frente o operador (*figura 143*). O enquadramento através da baia o mostra distante, em um momento tenso do filme, diante de uma decisão difícil. Os planos de câmera alta reforçam este distanciamento. Lincoln dita ao operador um telegrama em que instrui Grant a escoltar os emissários sulistas a capital.

Câmera alta mostra Lincoln em silêncio, que visivelmente abatido diz: *Você acha que escolhemos nascer?* O operador responde negativamente. Lincoln pergunta: *Somos ajustados aos tempos em que vivemos?* O jovem diz que não sabe, mas que ele, Lincoln deve ter sido ajustado¹³⁶. Lincoln então menciona o Teorema de Euclides. *Se duas coisas são iguais a uma*

¹³⁵ Índio Seneca, engenheiro e capitão dos engenheiros do Exército da União, Parker tornou-se assistente militar de Grant e foi o responsável pela redação do documento de rendição assinado por Robert Lee em Apomattox. Fonte: <https://nativeheritageproject.com/2014/06/10/ely-samuel-parker-seneca/>. O Native Heritage Project documenta os nativos americanos e sua participação na história do país. Acesso em 17/11/17. Não há nenhuma referência ao nome de Parker no roteiro de Kushner, porém ele é citado no início, na relação de personagens, na parte do Union Army: *Lieutenant Colonel Ely Parker* (interpretado por Asa Lucke Twocrow).

¹³⁶ O fato de Lincoln se dirigir com delicadeza a dois jovens e questionar o ajuste à sua época motivou uma leitura em que Bryan Lowder pergunta “How gay is Lincoln?” e também ressuscitou um revisionismo da homossexualidade de Lincoln que já ocorre há mais tempo. Fonte: http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/11/09/abraham_lincoln_gay_straight_something_else.html. Acesso em 27/01/17. O Slate é uma publicação on-line sobre cultura, atualidades e política, com viés liberal.

terceira, são iguais entre si. É a regra do raciocínio matemático, verdadeira porque funciona, funcionou e sempre funcionará. Começamos com igualdade, ela é o equilíbrio e justiça. Os dois jovens o observam.

A menção a Euclides reforça a ideia de igualdade no campo teórico, cabendo a Lincoln buscar um caminho para viabilizar esta igualdade no mundo prático em que vive. Lincoln solicita que o operador faça uma correção no telegrama: *Mande o capitão Saunders escoltar os comissários a bordo do River Queen até Hampton Roads, Virginia e lá eles devem aguardar até terem notícias minhas. Não venham a Washington.* Câmera alta, Lincoln pega a cartola, sai caminhando e põe a mão no ombro do operador. Ouvimos o som do telégrafo e a música instrumental com cordas e um instrumento de metal.

Outro debate sobre a emenda na *House of Representatives*. Fernando Wood provoca Thaddeus Stevens. Wood em close, fala: *Eu lhe fiz uma pergunta Mr. Stevens e peço que responda. O senhor acredita que o preceito ‘todos os homens são criados iguais’ é literal?* A câmera gira em torno de Wood para mostrar Stevens em pé, diante da tribuna, em silêncio. Um plano com câmera alta mostra o ambiente com Stevens parado. Wood olha para os congressistas e questiona: *Não é este o propósito da emenda? Promover seu maior sonho?*

Stevens responde: *O verdadeiro propósito da emenda, Mr. Wood, aliás seu nome é propício, objeto acéfalo de madeira*". Um plano mostra Ashley condenando esta fala de Stevens com as mãos. Ouvem-se risos. Wood, no mesmo quadro de Stevens, diz: *O sr. sempre insistiu que negros são iguais a brancos.* Câmera se aproxima de Stevens, que declara: *O verdadeiro propósito da emenda...* e subitamente pára de falar. Olha para as galerias. Sequência de planos: repórteres com seus cadernos e canetas nas mãos; Stevens vacilante; Mary Todd na galeria; Stevens de novo: congressistas diante dele, Seward na galeria.

A câmera se aproxima de Stevens, que declara: *Eu não vejo na igualdade em tudo, apenas na igualdade perante a lei e nada mais.* Ouvem-se protestos. Wood, espantando: *O senhor disse várias vezes que negros são iguais a brancos.* Em *contra plongée*, Stevens dá a mesma resposta: *Não vejo igualdade em tudo, só perante a lei.* James Ashley diz: *Ele respondeu à questão. A emenda não é sobre igualdade racial.* Congressistas vão e aplaudem. Esta posição mais pragmática de Stevens não passou despercebida ao crítico Adam Mars-Jones, do *The Guardian*. Jones lembra de um detalhe importante: no momento em que Stevens recua de suas posições sobre igualdade racial, afirmando que acredita em igualdade perante a lei, Elisabeth Keckley deixa a galeria da House. O crítico aponta que a cena é construída de tal

forma que coloca Stevens como um herói que renuncia ao orgulho em prol de uma posição mais conciliadora¹³⁷.

O professor de Literatura Africana, Aaron Bady, lamenta que o maior momento de Stevens no filme ocorra justamente quando ele silencia sobre a causa pela qual tanto lutou¹³⁸. Para Bady, a opção do filme pelo encaminhamento moderado, liderado por Lincoln, revela-se em dois personagens de perfil abolicionista, Stevens e James Ashley. Stevens, um republicano radical, só não chega a ser uma caricatura pelo trabalho dedicado do ator Tommie Lee Jones. Já o líder da bancada republicana James Ashley (David Costabile) é retratado como covarde, fraco e submisso à Lincoln e Seward. De acordo com Bady, o projeto da emancipação só avança no filme quando sai das mãos dos radicais abolicionistas, que são domesticados e enquadrados por Lincoln e passa para o encaminhamento moderado.

Em resposta à crítica de Bady sobre a representação de Stevens, Ross Douthat (crítico de cinema e colunista do *The Opinion Pages* do *The New York Times*), em *Spielberg's Lincoln and its critics* escreve que, se a comparação entre a cautela de Lincoln e o radicalismo de Stevens fosse situada nos primeiros anos da Guerra Civil e não nos meses finais, como mostra o filme, o contraste seria ainda maior e a favor de Lincoln. Douthat defende que justamente a cautela e a abordagem gradual da escravidão garantiram duas eleições a Lincoln e mantiveram o norte unido, de forma que uma administração radical jamais conseguiria¹³⁹.

Lincoln e o filho Robert visitam um hospital para feridos da guerra. Vemos a sombra do corpo de Lincoln com sua cartola projetada no chão e ouvimos sua voz em *off*: *Bom dia Jim*. Quem entra no hospital é o mito Lincoln, tão conhecido pela silhueta esguia com a cartola, não apenas o personagem histórico¹⁴⁰. No cômodo de madeira com uma cama vazia de cada lado, Lincoln tira a cartola e cumprimenta um militar. Ao fundo, na rua, Robert permanece na carruagem – ele é visivelmente apequenado diante da sombra do mito. Lincoln cumprimenta os jovens e fala com eles: *Me digam seus nomes quando eu for passando*. São todos amputados das pernas. Vemos Robert sozinho na carruagem, entre duas camas em primeiro plano, com a bandeira dos Estados Unidos tremulando do lado direito.

¹³⁷ Disponível em : <https://www.theguardian.com/film/2013/jan/25/django-unchained-lincoln-tarantino-spielberg>. Acesso em 02/12/16.

¹³⁸ Disponível em: <http://www.cmstudies.org/blogpost/590417/154693/Lincoln-Against-the-Radicals-by-Aaron-Bady>. Acesso em 05/12/16.

¹³⁹ Disponível em: http://douthat.blogs.nytimes.com/2012/11/29/spielbergs-lincoln-and-its-critics/?_r=0.

¹⁴⁰ Para a construção e consolidação da figura heroica de Lincoln no imaginário norte-americano ver Wilbur Zelinsky. *Public Idolons*. In: *Nation into State: The shifting symbolic foundations of american nationalism*. Chapel Hill & London. The University of North California Press. 1988.

Dois soldados empurram um carrinho com um pano branco com manchas e passam ao lado de Robert, que observa o carrinho passar, sai da carruagem e olha para baixo: a câmera se move para o chão e mostra um rastro de sangue. Os soldados empurram o carrinho subindo uma plataforma de madeira com sangue pingando no piso. Robert passa atrás do rastro e os segue. Plano geral de uma vala com pedaços de corpos, tendo ao fundo um prédio de tijolos. Os soldados param, um deles remove o pano branco, e o outro empurra uma pilha de braços e mãos amputados na cova. Ao fundo, do lado direito, na plataforma, Robert observa. Uma pá de terra preta é jogada sobre os membros amputados – o que poderia ser uma metáfora para uma nação igualmente amputada (*figura 144*). O trecho dialoga diretamente com uma imagem icônica da Guerra Civil, que mostra crânios e ossos humanos dispostos sobre uma maca (*figura 145*).

A câmera se move em direção à Robert, visivelmente transtornado. O quadro se abre e vemos ele se afastando com o reflexo do sol. Plano detalhe mostra suas mãos enrolando tabaco, deixando cair no piso e sua expressão tensa (de novo detalhes das mãos, desta vez do filho). Desiste de enrolar e atira tabaco no chão com raiva. Fora de campo ouvimos a voz de Lincoln: *Qual o problema, Bob?* Vemos as pernas de Lincoln ao lado de Robert – o peso do pai sobre o filho, uma imagem semelhante aquela que vimos no início do filme, quando Lincoln projeta sua sombra sobre Tad dormindo diante da lareira. Ele se levanta e se aproxima do pai, que está do lado esquerdo do quadro: *Preciso me alistar, não pedi sua permissão*.

O quadro se abre, vemos os dois no centro da composição: *O mesmo discurso feito por tantos filhos e a mesma resposta dada por tantos pais desde que começou a guerra. Não pedi sua permissão, seu bode velho, vou me alistar mesmo assim. O que estes pais não dariam para dizer a seus filhos o que eu digo ao meu. Eu sou comandante em chefe, sem minha permissão você não se alista em nada*.

Lincoln dá as costas e se afasta. Robert diz, chorando: *Você teme pela mamãe. Não pela minha morte*. Lincoln se volta para Robert e dá um tapa no rosto dele. Aproxima-se e leva as duas mãos ao rosto do filho, que as afasta. Robert faz o caminho de volta pela plataforma de madeira, com Lincoln ao fundo, parado. Melodia de metal triste ao fundo. Robert: *Preciso me alistar e vou fazer isso, senão vou passar vergonha pelo resto de minha vida. Não vou ser você, pai, mas não quero ser ninguém*". Sai com pressa pelo lado direito, a câmera o acompanha e revela Lincoln de perfil, abatido, que se vira para o lado direito, abaixa a cabeça e diz: *Não posso perder você*.

Na estratégia da narrativa clássica o protagonista lida com uma dupla linha causal: uma mais aberta, social, pública (acabar com a escravidão), outra mais privada, sentimental, pessoal. As duas caminham paralelas e resolvida uma, outra se resolve em seguida (Bordwell, 1985). A

cena também reforça a pressão, na esfera familiar, sobre Lincoln. Estas cenas são construídas a partir das relações espaciais e de olhares entre pai e filho. Na porta do hospital, o filho se recusa a ver o que o pai verá, os feridos de guerra. Robert permanece emoldurado pela porta, com o olhar acompanhando o pai à distância segura. Na cena seguinte, é o olhar do filho que conduz o corte e a transição da porta do hospital para a vala de membros nos fundos do edifício – outro recurso da narrativa clássica, a montagem motivada pelo olhar de um personagem. O ápice das três cenas acontece na discussão diante da vala – possibilidade de morte se Robert for à guerra - quando o pai bate no rosto do filho. No melodrama, há um momento em que as emoções precisam ser devidamente externalizadas e imprimir suas marcas nos corpos dos personagens (Xavier, 2003).

Vemos Lincoln atrás de uma cortina, perto de uma janela: *Ele estará bem, Molly, ficará em Fort Point, longe da batalha. Será um assistente cuidando das mensagens do General Grant.* Ele e Mary estão no quarto do casal, à noite. Ouvimos o barulho intenso da chuva. Mary protesta: *A guerra vai tirar nosso filho, um estilhaço, atirador, tifo, assim como levou Willie e centenas de meninos, ele vai morrer à toa, como vou perdoar você? O primeiro filho é sempre o favorito. Você sempre condenou Robert por prender você a um casamento que só te trouxe pesar e arrependimento.*

Um plano curto mostra Lincoln parado, quase que encurralado, no canto da janela, com relâmpagos ao fundo (*figura 146*). Ela está exaltada, em pé, gritando ao lado da lareira acesa: *Nós vamos pagar pelo oceano de sangue e corpos que você autorizou, com o sangue de nosso filho.* O diálogo melodramático envolve conflitos familiares, decisões difíceis sobre o futuro dos filhos, ressentimentos e culpa, elementos evidenciados no momento tenso entre os personagens.

Ela dá as costas a ele e chora diante da lareira, enquanto Lincoln se levanta insiste: *Só desta vez, sra. Lincoln, eu exijo que tente ver um ponto de vista tolerante, que seja menos egoísta. Robert não vai nos perdoar nunca nem a si mesmo nem a nós se contivermos esta ambição tão natural*”. Mary: *E se eu me recusar a ser superior? Se eu me recusar a carregar a cruz, você vai me ameaçar de novo com o hospício? Como quando eu não parava de chorar pelo Willie, quando eu te mostrei o que era um coração partido de verdade, e você não teve a coragem de me ajudar?*

Relâmpagos nas janelas. Lincoln, nervoso, grita: *Você se recusava a confortar o Tad, que não estava doente, mas tomado de dor.* A câmera se move para trás. Ela se ajoelha e diz: *Ele morreu em meus braços.* Os dois gritam ao mesmo tempo. Lincoln afirma: *Você estava de*

luto o dia todo, vagando pelos corredores, uivando para sombras, mobília e fantasmas. Mary: Eu não poderia deixar Tad ver a raiva dentro de mim. Ela chora e se ajoelha. Lincoln, descontrolado, grita: Eu deveria, para o bem de Tad e de todos, ter trancado você em um hospício”. Mary: Então faça. Não me ameace, desta vez eu juro, você vai ter que me trancar, se Robert for morto (figura 147).

Lincoln abaixa a cabeça e retoma a fala calma e mansa. O quadro mostra Mary em primeiro plano, de costas, com ele em pé diante dela: *Não pude tolerar sua dor porque não podia permiti-la em mim, queria me enfiar na terra dentro de seu caixão com ele. Ainda sinto esta dor todo dia, então não me venha falar de dor* (a câmera se movimenta em direção ao seu rosto para um close) *Eu preciso tomar minhas decisões, Bob as dele e você as suas. Aguentar o que tiver de ser, segurar o que for preciso. O que carrego dentro de mim você deve me permitir carregar, sozinho, e você sozinha, Mary, só você pode aliviar a carga ou torná-la insuportável, a escolha é sua.* Câmera ao nível do solo mostra Lincoln caminhando e passando ao lado dela, que permanece ajoelhada diante da lareira, com relâmpagos na janela.

A título de comparação, apresentamos um trecho do livro de Doris Goodwin que menciona a perda do filho e a reação de Mary – lembranças evocadas no diálogo entre os dois:

“Às 5 da tarde de uma quinta, 20 de fevereiro, Willie morreu. Minutos depois Lincoln apareceu no gabinete de Nicolay. ‘Bem, Nicolay’, ele disse, ‘meu garoto se foi – se foi de verdade!’ Ele começou a soluçar. De acordo com Elisabeth Keckley, quando Lincoln voltou ao quarto após o corpo de Willie ter sido lavado e vestido, ele ‘enterrou sua cabeça em suas mãos, e sua figura alta foi convulsionada de emoção’. Ainda que Keckley tenha observado Lincoln mais intimamente que a maioria, ela ‘não imaginaria que a personalidade dele podia ser tão afetada’. Mary Lincoln estava inconsolável, Keckley recorda. ‘A face pálida de se menino morto a deixou em convulsões’” (p. 49).

O que se nota no processo de transformação do relato do livro em drama é a ausência do olhar da testemunha deste sofrimento, Elisabeth Keckley, a única fonte citada por Goodwin e com proximidade da intimidade do casal – outro motivo que poderia dar maior peso ao personagem da ativista e costureira. Aquele momento de luto e sofrimento é retomado e ampliado, no filme, na forma de diálogos tensos, gritos, tensão e ressentimento mútuo – um tratamento melodramático. Goodwin fornece a Kushner as indicações para o diálogo em que Lincoln acusa Mary de ter se entregado a um luto sem fim, como esta: “Nas semanas seguintes, Lincoln se preocupou com Mary, que permaneceu em sua cama, incapaz de lidar com o cotidiano” (p. 421). O casamento com Mary Todd recebe indicações ao longo de todo o livro, em trechos curtos.

É a grande cena melodramática do filme, quando os dois personagens perdem o controle e trazem à tona sofrimentos e ressentimentos do passado sobre a morte do Willie. Se situamos esta cena em uma curva dramática, ela seria o ápice, após a preparação construída pelas cenas anteriores entre pai e filho. A *mise-en-scène* do trecho consegue refletir a intensidade do conflito entre os dois. A discussão opõe Lincoln em pé diante de Mary, ajoelhada, reforçando a assimetria emocional, física e visual entre os dois. Lincoln está acuado num canto, cercado por reflexos de relâmpagos, enquanto Mary permanece próxima ao fogo da lareira.

Outro aspecto relevante neste momento de confronto é a posição dos corpos no ambiente: Lincoln caminha, leva as mãos para cima e as abaixa, Mary Todd se ajoelha em desespero. Quanto mais o conflito se acirra, mais os corpos se tornam assimétricos um em relação ao outro, mais distantes. O conflito de duas perspectivas opostas sobre um tema é bastante reforçado pela dualidade raio (exterior) e fogo (interior). É marca da tradição clássica ilustrar, ou melhor, amplificar um conflito do personagem recorrendo a elementos de apelo visual, como forças da natureza.

O repertório gestual exacerbado, com as emoções corporificadas nos corpos dos personagens reforça a adesão ao melodrama. A voz emocionada, agressiva e cada vez mais tendendo aos gritos por parte dos personagens é outra marca saliente do melodrama, no qual “personagens tendem a dizer, direta e explicitamente, seus julgamentos morais do mundo” (Brooks, 1976, p. 37). O desespero de Mary com a perspectiva de perder o filho Robert – seria a terceira perda na família – reforça ainda uma posição bastante comum das mulheres no melodrama, a responsabilidade pelo cuidado com os filhos e o lar, em conflito com o pedido de Lincoln.

2.3.5. Lincoln assume as negociações para a emenda – votação e encerramento

No camarote de um teatro onde assistem à ópera Fausto, Mary Todd pede que Lincoln obtenha ele mesmo os votos que faltam para a aprovação da emenda. Ela cochicha para Lincoln: *Acredito em você quando insiste em alterar a Constituição e abolir a escravidão vai acabar com esta guerra. Já que vai mandar meu filho para lá, maldito seja se a emenda não passar.* O diálogo, no qual Mary pressiona Lincoln para que ele mesmo consiga os votos que faltam para aprovar a emenda, é ouvido por Keckley.

À noite, diante da Casa Branca, vemos ao longe uma carroça, com Mary Todd caminhando, seguida por Keckley e logo atrás Lincoln. Keckley se volta para Lincoln e diz: *Eu sei que só faltam quatro votos para a aprovação. Sei que está preocupado, obrigado pela*

preocupação. Quero que saiba que será aprovada, Deus quer assim Um plano mais próximo dos dois revela seus rostos mergulhados pela metade na escuridão e a outra metade na luz proveniente da porta aberta. Lincoln: *Eu não o invejo pela sua tarefa. Talvez Deus podia ter escolhido algo mais manobrável que a House of Representatives.* Keckley: *Então você a manobre.* Montagem em campo e contracampo. Lincoln: *Você tem medo do que acontecerá com seu povo se formos bem-sucedidos?* Keckley: *Branco não nos querem aqui.* Ele: *Muitos não.* Ela: *E o senhor?* A posição da câmera coloca Lincoln à mesma altura que Keckley e os enquadramentos do campo e contracampo situam ambos em porções simétricas dentro de cada quadro – neste instante Lincoln não está acima de Keckley, ambos se igualam. O plano ponto de vista de Keckley é o segundo do filme em que um afro-americano é portador do olhar (*figuras 148 e 149*).

Ele faz uma pausa: *Eu não conheço vocês, você é tão familiar para mim quanto outras pessoas. Sem a civilização somos um animal nu. Você tem direito de esperar o mesmo que eu. É provável que eu compreenda suas esperanças e vice-versa. Presumo que me acostume com vocês.* Vemos o enquadramento lateral de ambos, com uma janela ao fundo. *Já o que vocês serão para a nação sem escravidão isso eu não sei.* Keckley: *Negros têm lutado e morrido por liberdade desde que o primeiro de nós virou escravo. Nunca ouvi ninguém perguntar o que liberdade traria. Liberdade vem primeiro e para mim. Meu filho morreu lutando pela União, vestindo o azul da União. Pela liberdade ele morreu e eu sou sua mãe. É isso que sou para a nação, o que mais devo ser?*

O quadro se abre, ela dá as costas a ele e entra. Lincoln permanece imóvel, a câmera se movimenta em direção a ele. Este final da cena retoma o final da cena com os soldados negros no estaleiro, quando outro personagem negro, o cabo Ira Clark deu as costas para Lincoln, que também lá permaneceu sozinho no quadro. Assim como Mary pediu que o marido obtenha os votos necessários para a emenda, Keckley reitera o pedido. Ao mencionar que faltam apenas quatro votos, a personagem cumpre ainda a função de evidenciar o *deadline* para o acontecimento mais aguardado da narrativa. Esta é a primeira manifestação de um personagem afro-americano sobre escravidão e abolição no filme e é a segunda vez em que um negro tem um ponto de vista seu – a primeira foi a cena com o cabo Clark, na apresentação de Lincoln. Até este momento apenas personagens brancos comentavam o assunto, contra ou a favor. A cena também cultiva uma dúvida em torno da posição de Lincoln sobre o papel do negro na sociedade americana durante e após a emancipação, uma vez que ele admite desconhecer os afro-americanos, a quem se refere como “seu povo”.

Lincoln e Seward encontram os lobistas pessoalmente em um quarto escuro de hotel e pedem informações sobre os democratas ainda indecisos. Thaddeus Stevens ordena que o democrata Coffroth vote a favor da emenda. Lincoln recebe o democrata George Yeaman, conta sobre o passado de sua família no Kentucky, fala de quanto a escravidão o revolta e pede que Yeaman reconsidere seu voto. Lincoln visita o democrata William Hutton, que admite ser preconceituoso e por isso não votará pela emenda. Em reunião com o gabinete, Blair e Ashley, Lincoln se irrita profundamente, bate na mesa e exige que todos se empenhem para obter os poucos votos restantes, afirmando: *Vejam o que está diante de vocês, vejam o aqui e o agora. Abolir a escravatura por uma cláusula constitucional sela o destino por todo o sempre, não só de milhões que vivem na servidão, mas para milhões que ainda estão por vir. Dois votos barram o caminho, estes votos precisam ser obtidos. Vocês têm duas noites, um dia e muitas horas. Saiam daqui e consigam*”. Ashley pergunta: *Como?* Lincoln se levanta com raiva: *Vocês tenham piedade. Eu sou o presidente dos Estados Unidos, investido de imenso poder. Você me obtenha estes votos*¹⁴¹.

Começa a sessão para a votação na *House of Representatives*. Vemos, em *contra plongé*, com a câmera ao nível do plenário, a galeria repleta de pessoas falando alto e ao mesmo tempo. Na primeira fileira estão Mary Todd e Keckley. Um grupo de negros bem vestidos entra no local. Eles vão caminhando e ocupando assentos na galeria (*figura 150*). Do ponto de vista da galeria, planos mostram as reações dos congressistas no plenário. Republicanos e democratas olham para cima surpresos.

Um deles, o congressista Asa Vintner Litton diz: *Nós damos boas-vindas aos senhores e senhoras, os primeiros na história desta casa popular a entrar nesta casa, a sua casa*. Os republicanos aplaudem. Sem qualquer manifestação, eles entram e ocupam seus lugares. São vistos com espanto pelos congressistas, porém não temos o contracampo dos negros olhando para baixo, para o plenário. Esta estrutura de um olhar que é permitido aos brancos (os congressistas embaixo, os lobistas, Mary Todd ou Blair na galeria) se mantém nas cenas da *House*.

Na tribuna, Wood informa que há uma delegação sulista a caminho de Washington para tratativas visando o fim da guerra. Congressistas de ambos os partidos se revoltam e gritam. A sessão é suspenso – recurso melodramático para obstruir e retardar um momento esperado na

---

¹⁴¹ A fala de Lincoln *I am President of the United States, clothed with great power* (p. 989) consta no livro de Goodwin, assim como outros trechos deste encontro no gabinete.

narrative. Bilbo e outro lobista correm em direção à Casa Branca para trazer uma declaração de Lincoln afirmando que não há nenhuma delegação sulista. Suado e cansado, Bilbo chega ao escritório de Lincoln com um pedaço de papel amassado. Lincoln pega o documento e em outro pedaço de papel escreve umas palavras e o entrega a Bilbo, pedindo que leve com pressa à Ashley para que a votação prossiga. Bilbo volta correndo a *House*, entrega o papel à Ashley, que lê a declaração afirmando que não há delegação alguma na capital.

A sessão prossegue. O *speaker* Colfax solicita que os congressistas votem. A cada voto *sim* ouvem-se aplausos dos republicanos e a cada *não* ouvem-se gritos dos democratas. Em uma instalação militar, soldados da União acompanham o andamento da votação por telégrafo. Os votos são codificados e anotados em uma lousa, vistos atentamente pelo General Grant e pelo filho de Lincoln, Robert, em uniforme militar. Na *House*, a votação avança. O democrata Yeaman vota *sim* para a emenda, para a fúria de Wood e Pendleton. O mesmo acontece com Clay. Grant, Robert e os soldados contabilizam os votos. Na Casa Branca, enquanto aguardam a votação, Lincoln e Tad lêem um livro com imagens de animais, sentados em uma cadeira de balanço (*figura 151*). A imagem cita um retrato do presidente com o filho, de 1864, em que ambos folheiam um album de fotografias de Mathew Brady, mas há variações da imagem na qual os dois estão com uma bíblia (*figura 152*). Esta espera do resultado da votação na Casa Branca teve seu espaço acústico construído sobre a sonoridade do relógio do local.¹⁴²

Na *House*, a votação é encerrada faltando o voto do speaker, Colfax, que vota *sim*. O resultado final é anunciado. Oito abstenções ou não votantes, 56 votos contra, 119 votos a favor. Na galeria Mary Todd chora, abraçada a Mrs. Keckley. Os republicanos se abraçam e choram – a celebração da vitória da virtude. Ashley é carregado nos braços. Os congressistas cantam *The Battle Cry of Freedom*, uma canção de 1862 a favor da União. Pendleton se afasta furioso. Stevens pede ao escrivão o projeto de lei original e se retira aplaudido. Ele caminha pelas ruas tomadas por bandeiras dos Estados Unidos, com pessoas gritando e celebrando¹⁴³.

A música cantada pelos congressistas ganha acompanhamento instrumental. Uma única sentença do livro de Doris Goodwin foi transformada em uma sequência mais ampla: “Então houve uma explosão, uma tempestade de aplausos, algo como nenhum outro Congresso dos

¹⁴² De acordo com o *sound designer* Ben Burt, o som do relógio francês que fica sob a lareira no escritório de Lincoln no segundo andar da Casa Branca vem de uma peça que está até hoje no local. “O tique daquele relógio é um som que Lincoln ouvia quase todo dia de sua presidência”, justifica (p. 214). Outro som que ouvimos foi o do relógio de bolso de Lincoln. O original, usado por ele na noite de seu assassinato, estava com a *Kentucky Historical Society* e o som de seu mecanismo foi gravado com um equipamento especial (Rubel, 2012).

¹⁴³ Ainda que não tivessem sido previstos no roteiro, sons de tiros de canhão foram acrescentados à cena, a partir de uma pesquisa em jornais da época sobre a euforia na capital após a votação. Os sons dos sinos que se ouvem foram gravados na *St. John’s Episcopal Church*, próxima a Casa Branca. O *sound designer* Ben Burt afirma que foi o mesmo sino ouvido por Lincoln em 31 de janeiro de 1865 (Rubel, 2012).

Estados Unidos nunca viu antes” (p. 689)¹⁴⁴. Um dado relevante e que contrasta com a veemência com que Spielberg e Kushner defendem o livro da autora como fonte de inspiração para o filme, é que a obra só menciona a votação da 13a Emenda em quatro páginas (p. 686 – 689).

Vemos uma porta se abrindo, ao fundo uma multidão com bandeiras: Stevens entra, uma mulher negra fecha a porta. A canção vai diminuindo nas ruas. Esta mulher, Lidia Smith, o ajuda a tirar o casaco¹⁴⁵. Ele retira do bolso o papel com a emenda e diz: *Um presente para você. A melhor medida do século XIX aprovada por corrupção e com apoio e aval do homem mais puro da América*. Lidia lê o documento emocionada. Uma peruca é colocada sobre uma base arredondada em um quarto. A câmera se move para trás e revela Stevens caminhando com dificuldade, de pijama, completamente careca. Ele se deita na cama, ao lado de Lidia, de camisola e diz: *Queria que tivesse ido lá. Ela: Não pode levar sua empregada à câmara, daria o que falar, isso é mais que suficiente por hora*. Stevens se inclina e a beija: *Leia de novo para mim, amor (figura 153)*.

Ela: *Proposta*. Ele: *e adotada*. Câmera se move em direção aos dois. Ela: *Adotada uma emenda à constituição dos EUA, seção um, nem escravidão nem trabalhos forçados, salvo como punição por um crime pelo qual o réu tenha sido devidamente condenado haverá nos Estados Unidos ou qualquer lugar sujeito a sua jurisdição*”. Tema musical com metais cresce. Stevens: *Seção dois*. Ela: *O congresso terá competência para fazer executar este artigo por meio das leis necessárias*. Para a historiadora Kate Masur, o gesto do congressista republicano de entregar a ela a emenda revela que o filme vê a emancipação como um presente dos brancos aos negros, ignorando todo um processo de transformação e de lutas protagonizadas por afro-americanos¹⁴⁶.

A relação entre Stevens e Lidia é mantida em suspense até a passagem de ambos para o quarto, quando um movimento de câmera mostra os dois na mesma cama, como se revelasse um segredo. O filme dá a entender que a mulher negra mantida em sigilo justifica o empenho do republicano em aprovar a emenda e que esta relação não seria socialmente e moralmente

¹⁴⁴ O *New York Daily Tribune* descreve o entusiasmo com a decisão. Ver: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030213/1865-02-01/ed-1/seq-1/>. Acesso em 26/01/17.

¹⁴⁵ Como Keckley e Slade, Lidia Smith, teve papel importante após a Batalha de Gettysburg, coletando alimentos e roupas que entregava para os soldados feridos. Ela era, portanto muito mais ativa que uma *housekeeper*. Filha de mãe africana e pai irlandês – não propriamente *black woman* como indica o roteiro – foi companheira de Stevens por mais de 20 anos. Seu filho serviu na *6th U S Colored Troops*. Tornou-se uma bem-sucedida empresária, proprietária de pensões e hotéis em várias cidades. Fonte: <https://www.civilwarwomenblog.com/lydia-hamilton-smith/> O sítio é um empreendimento pessoal que reúne informações sobre mulheres que tiveram participação na Guerra Civil e Reconstrução. Acesso em 17/03/17.

¹⁴⁶ Disponível em: http://www.nytimes.com/2012/11/13/opinion/in-spielbergs-lincoln-passive-black-characters.html?_r=1&. Acesso em 05/12/16.

aceita. A opção em explicitar este relacionamento apenas próximo do final demonstra a intenção de roteirista e cineasta em matizar o interesse pessoal de Stevens pela emancipação.

Lincoln e Seward encontram a delegação sulista no *River Queen*. Lincoln diz ao vice-presidente dos Confederados, Alexander Stephens, que quer retomar a relação da União com os estados do Sul. Seward pede que eles aceitem a rendição para iniciar a Reconstrução. Os delegados, visivelmente tensos, recusam as propostas. De acordo com a narrativa de Doris Goodwin (ps. 997-1001), o encontro de quatro horas entre Lincoln e os confederados começou em um tom mais informal, com o presidente e Stephens recordando o tempo em que eram congressistas em Washington.

Vemos Lincoln a cavalo, seguido por uma fileira de soldados montados. Um deles carrega a bandeira dos Estados Unidos. A tonalidade é azulada, insinuando o começo do dia. Eles estão em um campo aberto com restos de fumaça. Melodia de piano¹⁴⁷. Letreiro: *Arredores de Petesburg, Virgínia 3 de abril*. Movimento lateral mostra Lincoln a cavalo no campo, tendo em primeiro plano canhões, pilhas de terra com soldados mortos, carroças destruídas, destroços de uma batalha, envoltos fumaça ao fundo. Para vê-lo precisamos ver os corpos antes, ou ver ambos no mesmo quadro simultaneamente, como se, cinematograficamente, esta conta pelos mortos fosse debitada a ele neste momento (*figura 154*).

O cavalo para, ele olha para baixo e observa um soldado morto no chão. Câmera sobe, vemos Lincoln à frente dos soldados, agora em fileira atrás dele, cavalgando devagar. Um plano mostra corpos e carroças espalhadas. Corte no movimento de câmera associa a imagem dos corpos ao olhar de Lincoln. O plano subjetivo revela corpos de soldados confederados e da União juntos – síntese da violência da batalha. Lincoln à frente da fila tira a cartola e atravessa um terreno cercado por pilhas de soldados mortos dos dois lados de trincheiras (*figura 155*). O trecho lembra uma fotografia do conflito (*figura 156*). Lincoln passa por uma bandeira dos confederados. Logo atrás dele vem o soldado com a bandeira dos Estados Unidos tremulando para a esquerda, na direção em que Lincoln saiu do quadro, enquanto a bandeira confederada permanece parada, fincada na terra (*figura 157*). A sugestão pelo movimento da bandeira americana e a estaticidade da bandeira sulista é que o futuro pertence à União.

---

¹⁴⁷ O compositor John Williams criou a peça *The Blue and Grey*, uma espécie de lamento, apenas com acordes de piano, em referência aos corpos dos soldados da União e confederados vistos por Lincoln. Mas a ideia inicial para esta cena, conta Williams, era não criar música alguma, como forma de respeito aos mortos. (Rubel, 2012).

Lincoln conversa com Grant sobre o pós-Guerra. Pede que não haja punições nem enforcamentos aos confederados. Lembra a representação do *Great Heart* que Griffith constrói do presidente em *The Birth of a Nation* (1915), com a cena em que Lincoln perdoa um condenado à morte a pedido da mãe do prisioneiro. Letreiro informa: *9 de abril de 1865*: o General Robert Lee assina a rendição em Appomatox, diante de Grant, Robert Lincoln e outros soldados da União. Lincoln e Mary passeiam de carruagem e fazem planos para viajar.

Na Casa Branca, Lincoln está em pé lendo um documento e diz: *Eu realmente disse alguns negros, os inteligentes, os instruídos, os veteranos, eu qualifiquei*. O quadro revela o escritório de Lincoln, à luz de velas, com dois homens sentados. Um deles é James Ashley, que relata a indignação de Thaddeus Stevens com o fato de Lincoln ter qualificado os negros. Ao mencionar que o voto deveria ser concedido a alguns negros com instrução Lincoln revela, ainda que rapidamente, um pouco de sua percepção da igualdade racial, neste instante de forma excludente, considerando que deveriam existir pouquíssimos negros instruídos entre os 4 milhões de escravos nos Estados Unidos na década de 1860.

Ao lado de Ashley, o congressista Colfax, *speaker* da *House*, afirma que foi a primeira vez em que um presidente americano falou de voto negro. Alertado pelo assessor John Nicolay, Lincoln tira os óculos e sai apressado. Slade entra trazendo luvas e casaco. Vemos Lincoln, em primeiro plano, vestindo o casaco, com os homens na mesa ao fundo. Slade olha sorridente para ele: a câmera se abaixa e mostra o gesto do braço estendido com as luvas. Melodia de metal triste.

Lincoln pega as luvas. Os homens a mesa se levantam. Lincoln para diante da porta, se vira, coloca a cartola: *Suponho que está na hora de ir, mas eu preferia ficar*. Sai da sala. Um plano mostra os dois homens à mesa e assessores olhando para a porta. Plano detalhe mostra as luvas sendo jogadas sobre uma mesa. Slade pega as luvas, a câmera se move e vemos o ele atrás de Lincoln, com as mãos estendidas, segurando as luvas. Lincoln segue caminhando no corredor rumo à saída, de costas. Slade vira e se aproxima da câmera, sorrindo. Vira para trás, revelando um semblante preocupado, com uma luz mais concentrada na face. Vemos Lincoln ao fundo. Plano frontal de Slade olhando para o fora de campo (*figura 158*). Vemos Lincoln de costas caminhando (*figura 159*). Slade observa: é o terceiro plano ponto de vista de um personagem afro-americano no filme. Lincoln desaparece descendo a escada. Música de metais triste ao fundo

A historiadora Kate Masur aponta que o momento de maior destaque de Slade ocorre neste trecho, quando ele quando parece pressentir a morte trágica de Lincoln¹⁴⁸. O professor de Ciências Políticas Corey Robin critica o trecho como exemplar no tratamento que o filme dá aos negros, mostrando-os como espectadores. “Personagens negros quase sempre ou estão observando seus salvadores (mesmo admitindo o fato de que Lincoln era alto) ou são vistos melancolicamente depois de seus salvadores, à medida em que estes partem para os corredores do poder”¹⁴⁹. Há um simbolismo visível, certamente fruto da admiração de Spielberg pelo político, na recusa de Lincoln em usar as luvas, pela insistência no detalhe. Lincoln, cujas mãos foram vistas diversas vezes abrindo cenas, agora vai para seus últimos momentos “de mãos limpas”. Trilha de metais antecipa a atmosfera trágica da morte de Lincoln.

O filho Tad assiste concentrado ao um espetáculo teatral com uma ambientação das Mil e Uma Noites, em que dois homens lutam com espadas. Um pássaro puxado por uma corda surge no palco, a orquestra acompanha a encenação. De repente um homem sobe ao palco, a orquestra para de tocar e ele diz: *O presidente foi baleado*. Tad se desespera, grita e agarra-se paraquedo do camarote (*figura 160*). O cineasta representa o assassinato de Lincoln revelando a reação de uma criança, em um espetáculo teatral alegre e fantasioso, como se esta morte, de tão dolorosa à criança, fosse uma ficção, uma vez que é anunciada no palco. Personagens atingidos pela dor da perda são marcas do melodrama e momentos de intensidade emocional nos filmes do cineasta.

A imagem de Tad gritando na cena anterior desaparece lentamente. Vemos Mary Todd chorando, consolada saindo de um quarto, amparada por uma mulher (*figura 161*). Ouvimos uma melodia de metal triste. O semblante de Mary carrega sofrimento, ela segura um lenço, está vestida de preto e passa diante de outras mulheres que a observam. Câmera baixa revela três homens em um ambiente escuro, os três com semblante de tristeza. O da direita abaixa os olhos. Vemos um homem de preto inclinado, ao fundo, do lado direito, um lampião. Atrás dele o secretário da Guerra Stanton. Vemos este homem inclinado sobre uma cama muito iluminada, atrás dele o filho Robert. Há um contraste forte entre a região da cama, muito iluminada, e o entorno carregado de escuridão, que só nos permite ver as expressões dos rostos. O homem inclinado ausculta alguém que está na cama. O plano é aberto. Quebra de eixo, a câmera passa

¹⁴⁸Disponível em http://www.nytimes.com/2012/11/13/opinion/in-spielbergs-lincoln-passive-black-characters.html?_r=1&. Acesso em 05/12/16.

¹⁴⁹Disponível em <http://crookedtimber.org/2012/11/25/steven-spielbergs-white-men-of-democracy/#comment-436063>. Acesso em 03/12/16. Mais adiante serão retomadas considerações sobre de Masur e Robin sobre o filme.

para o outro lado e vemos o homem inclinado sobre o corpo de Lincoln, que, deitado na cama, veste um camisolão branco: seu corpo está com as pernas viradas para o lado (*figura 62*). Sobre a cama há uma intensa luz branca que parece vir de cima, mas o efeito é como se esta luz viesse da cama em si.

Em volta da cama estão onze homens, incluindo o médico. Vemos apenas pedaços de seus rostos iluminados. Em silêncio eles observam o corpo. Há uma grande lamparina com uma vela, em primeiro plano, do lado direito. O médico se levanta, dá um passo, vai para a beirada da cama, consulta o relógio e diz: *São 7h22 da manhã, sábado, 15 de abril. Tudo acabou. O presidente 'is no more'*. Ao lado dele, na cabeceira da cama, o secretário Stanton diz: *Now he belongs to the ages*¹⁵⁰. Melodia de metais mais intensa. O filho que estava sentado ao lado da cama, leva à mão a cabeça e chora.

A cena de Lincoln morto promove um diálogo com distintas fontes visuais que buscaram recriar o acontecimento em 1865, como litografias, pinturas e impressões (*figuras 163 a 167*). Em algumas destas representações, percebe-se a presença de Mary, Robert e Tad, chorando muito, nos momentos finais no quarto da Ann Petersen Boarding House, local para onde Lincoln foi levado após ser baleado por John Wilkes Booth no camarote do Teatro Ford. As imagens também mostram os auxiliares de Lincoln em torno de uma cama e há mais pessoas no quarto, 18 em uma das versões. Nenhuma delas mostra uma lamparina – liberdade tomada pela narrativa. No filme, vemos Mary deixando o quarto, enquanto Robert permanece no local com outros homens.¹⁵¹

Ainda na cama do quarto, no instante em que a câmera se move em direção a Lincoln, ouvimos sua voz ao fundo: *Sinceramente esperamos...* O movimento revela a lamparina que vimos antes *...e fervorosamente rogamos* com a voz mais intensa. A câmera mostra a chama da lamparina (*figura 168*), que agora toma conta de todo o quadro, em foco, brilhando com força: *que o imenso flagelo da guerra se dissipe rapidamente*. Surge exatamente no centro da vela a figura de Lincoln (*figura 169*) discursando as palavras que ouvimos. *Fade*. A vela desaparece e vemos Lincoln: ele olha para baixo lendo um papel e olha para a frente, ocupando o centro perfeito do quadro. Sua imagem se torna totalmente nítida: atrás dele há uma multidão atenta ao seu discurso: *mas, se for a vontade de Deus que ela se estenda*.

Vemos com nitidez homens brancos e negros, sentados e em pé, atentos às palavras. Vemos poucas mulheres, menos que seis, um pouco atrás de Lincoln, duas fileiras acima, alguns militares *até que toda riqueza pilhada dos escravos nos 250 anos*. Lincoln levanta o braço

¹⁵⁰ Kushner (2012, p. 163). No DVD a frase foi traduzida como *Agora ele pertence à História*.

¹⁵¹ Disponível em: <https://www.loc.gov/photos/?q=death+of+Lincoln+1865>.

direito de trabalhos forçados naufrague (no momento em que ele fala *naufrague* abaixa o braço). Está diante de um púlpito com um copo de água (*figura 170*). *E até que cada gota de sangue arrancada pelo açoite seja paga por outra arrancada pela espada, como foi dito três mil anos atrás e ainda precisa ser dito* (ele abre os braços, olha para as mãos abertas e olha para o discurso) *os julgamentos do senhor são verdadeiros e justos como um todo* (ele olha em volta, coloca as duas mãos juntas).

Vemos em plano aberto que ele está diante da Casa Branca, cercado de pessoas (*figura 171*). Uma fotografia de Alexander Gardner serviu de inspiração para este trecho: é a imagem do discurso da posse do segundo mandato de Lincoln, em 1865 que, ao contrário do filme, mostra uma plateia essencialmente masculina e branca (*figura 172*). Na recriação promovida por Spielberg, a imagem traz civis, soldados, homens, mulheres, brancos e negros - ausentes na foto de 1865.

A bandeira americana tremula do lado direito. Ouvimos uma melodia intensa de cordas¹⁵². Lincoln afirma: *Sem malícia para com ninguém, com misericórdia para todos, com firmeza legítima, como Deus nos permitir vê-la, tratemos de esforçarmo-nos para concluir a tarefa à mão, de fechar as feridas da nação, de cuidar...* Fusão para a mesma posição anterior, mais próxima, de Lincoln: *daquele que padeceu em batalhas, de sua viúva e seus órfãos, realizar de tudo que possa trazer e acalantar uma paz justa e duradoura entre nós mesmo* (levanta os braços) *e com todas as nações*¹⁵³. Ele permanece com os braços levantados e abertos. Fade: imagem escurece até tela se tornar preta. Música cresce, cordas dominam sopros. *Directed by Steven Spielberg.*

A construção da monumentalidade atinge seu ápice nesta sequência – o único flashback de todo o filme, recuperando o discurso ocorrido em 4 de março de 1865, antes do assassinato em 14 de abril daquele ano. A estratégia da fusão, que vinha sendo aplicada nas últimas cenas, aqui se justifica para manter a coesão na passagem do leito de morte para o discurso. O

¹⁵² Para este trecho o compositor John Williams criou uma peça que começou como um hino e foi simplificando para valorizar as palavras ditas pelo ator (Rubel, 2012).

¹⁵³ O trecho do discurso original da segunda posse de Lincoln, em 4 de março de 1865: *"Fondly do we hope--- fervently do we pray---that this mighty scourge of war may speedily pass away. Yet, if God wills that it continue, until all the wealth piled by the bond-man's two hundred and fifty years of unrequited toil shall be sunk, and until every drop of blood drawn with the lash, shall be paid by another drawn with the sword, as was said three thousand years ago, so still it must be said ``the judgments of the Lord, are true and righteous altogether. With malice toward none; with charity for all; with firmness in the right, as God gives us to see the right, let us strive on to finish the work we are in; to bind up the nation's wounds; to care for him who shall have borne the battle, and for his widow, and his orphan---to do all which may achieve and cherish a just, and a lasting peace, among ourselves, and with all nations"*.

Disponível em <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/faithquotes.htm>. Acesso em 17/02/17

movimento de câmera em direção à lamparina e a centralidade de Lincoln no quadro, ocupando o mesmo espaço que a chama da vela, jogam o biografado para uma dimensão que transcende o filme: mesmo com a morte, o exemplo de Lincoln permanecerá brilhando e iluminando.

Em vários momentos do filme ele nos foi mostrado ao lado de lâmpadas ou lamparinas, como uma espécie de anúncio do destino – como na cena em que visualiza *glass plates*. É uma fusão muito bem escolhida e situada, pois ao mesmo tempo que preserva o tom emocional da cena, chama a atenção para si mesma com a presença de Lincoln dentro da chama, numa claríssima intervenção do narrador, tão gritante quanto o início do filme, com os mapas, fotos e informações sobre a guerra civil.

No começo do filme Lincoln é mostrado à noite, sob chuva, cercado de soldados. Finda a missão atribuída ao protagonista da narrativa clássica, o vemos ao ar livre, de dia, cercado de pessoas: brancos, negros e mulheres, em uma composição que revela o resultado de seu sacrifício. Sob a perspectiva puramente narrativa, este trecho (uma fusão de duas cenas) traz a dimensão do monumento ao encenar a passagem dos instantes finais no quarto para o trecho de um discurso que atende à necessidade de servir como referência e modelo para além do término do filme, reiterando assim a transição do privado para o público.

Se o personagem Lincoln morre na diegese, qual o sentido em reproduzir neste momento trechos do discurso da posse de seu segundo mandato, proferido em 4 de março de 1865, semanas antes de ser assassinado? Spielberg articula o discurso religioso com o político e por meio de recursos cinematográficos que pulam entre camadas de espaço e tempo, o cineasta consegue ainda atribuir uma fala de impacto ao biografado, depois de nos mostrar seu corpo e de atestar a hora e dia de sua morte na diegese. Outro detalhe relevante é que a bandeira americana, que aparece sendo conduzida por soldado da União atravessando o quadro durante a batalha de Jenkins Ferry, e mostrada várias vezes durante o filme, aqui retorna tremulando no lado direito, fixa em mastro. O movimento, necessário no início, agora cede finalmente lugar ao repouso.

2.4. A Recepção de Lincoln nos Estados Unidos – eleições e era Obama

Depois de *A Lista de Schindler* (1993), *Amistad* (1994) e *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), o cineasta dirigiu e produziu aventuras, ficções científicas, comédias – uma exceção foi *Munique* (2005), outro drama histórico, foi objeto de polêmicas em torno do conflito entre Israel e Palestina.

Lincoln, embora não seja nem de longe o maior êxito comercial do cineasta, despertou grande interesse tanto na imprensa quanto no ambiente acadêmico dos Estados Unidos. Para se ter uma ideia de como *Lincoln* gerou discussão, só no website *Rottentomatoes*, que compila críticas de filmes, foram 255 posicionamentos sobre o filme. No *MetaCritic* foram 44 textos. Comentaristas políticos, especialistas em Guerra Civil, revisionistas, debates e mesas redondas em universidades, militantes de direitos civis, publicações islâmicas, judaicas, estudiosos sobre raça e etnia – cada um com sua agenda social, política, ideológica e cultural – se posicionaram sobre o filme, aproveitando-se do potencial de circulação e ampliação de informações e opiniões possível com a Internet e redes sociais.

Lincoln não é um acontecimento isolado. Ele faz parte do que os críticos de cinema do *New York Times* A. O. Scott e Manohla Dargis chamaram de *Lincolnmania*, um fenômeno que envolve a associação do presidente Obama à imagem de Lincoln e também o lançamento simultâneo de filmes e documentários sobre escravidão, Guerra Civil e o próprio presidente Lincoln em títulos como: *Django Livre* (*Django*, Quentin Tarantino, 2012), *12 Anos de Escravidão* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013)¹⁵⁴. O historiador Enrico Del Lago aponta que o *Lincoln* de Spielberg é o melhor representante de uma visão ortodoxa da Guerra Civil e da escravidão na era Obama – uma das perspectivas construídas pelos filmes lançados no período¹⁵⁵.

Jeff Menne e Christian Long (2015, p. 12) defendem que as ficções na era Obama despertaram o interesse por relações raciais em filmes como *42* (Brian Helgeland), *O Mordomo* (*The Butler*, Lee Daniels) e *Fruitvale Station* (Ryan Coogler), produções lançadas em 2013. Apenas para ficar no presidente, foram lançados outros filmes além do de Spielberg: *Saving Lincoln* (Salvador Litvak, 2013), *Abraham Lincoln Caçador de Vampiros* (*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, Timur Bekmambetov, 2012) e *My Life as Abraham Lincoln* (Shari Berman, 2012). O público americano também buscou ficções sobre a presidência, o que explica o interesse em produções televisivas como *Veep*, *Scandal*, *House of Cards* e *Homeland* – ainda

¹⁵⁴ Disponível em : <http://www.nytimes.com/2013/01/20/movies/lincoln-django-unchained-and-an-obama-inflected-cinema.html> . Acesso em 12/02/17. Além destes filmes, há o documentário *The Abolitionists* (Rob Rapley, 2013), sobre as vidas de cinco ativistas em prol da abolição da escravidão. Antes de Obama chegar à Presidência, na ficção um afro-americano já havia sido presidente dos Estados Unidos: o senador David Palmer (Dennis Haysbert), na série *24 Horas*, exibida entre 2001 e 2010.

¹⁵⁵ Disponível em: <http://www.irishhumanities.com/blog/slavery-and-its-popular-depictions-in-the-age-of-obama/>. Del Lago é professor de História dos Estados Unidos na National University of Ireland, Galway, onde pesquisa escravidão e Guerra Civil.

que estas séries abordem a presidência sob diferentes perspectivas, como a curiosidade sobre a vida privada, a reflexão sobre o poder e a segurança nacional¹⁵⁶.

A data de lançamento de Lincoln foi agendada para acontecer apenas após as eleições de 2012, pois os produtores e Spielberg queiram evitar que o filme fosse utilizado na campanha eleitoral, tanto por Obama que buscava a reeleição quanto pelo adversário republicano Mitt Romney. Um pouco após a confirmação da reeleição de Obama para um mandato de mais quatro anos, o fantasma da Guerra Civil parecia voltar ao país¹⁵⁷. Eleitores dos 50 estados americanos assinaram on-line a diversas *secession petitions* (petições de secessão)¹⁵⁸.

É neste tumultuado contexto pós-eleitoral que o crítico Landon Palmer insere o filme. “Spielberg e companhia jamais poderiam prever que uma petição de secessão encontraria seu espaço no noticiário nacional ao mesmo tempo que o lançamento de Lincoln era reforçado”.¹⁵⁹ O texto foi publicado em 20 de novembro, 14 dias após as eleições que garantiram um segundo mandato a Obama. Palmer lembra que o lançamento do filme coincide justamente no momento em que as narrativas míticas da América pós-racial e a divisão entre os estados azuis (democratas) e vermelhos (republicanos) – lembranças da divisão durante a Guerra Civil - passam pelos seus maiores desafios – atualizados na campanha presidencial de 2016¹⁶⁰.

¹⁵⁶ A associação entre Obama e Lincoln é evidente. Em uma de suas últimas entrevistas antes de deixar o cargo, Obama declarou que os escritos de Lincoln o ajudaram a tomar várias decisões. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/01/1850234-leitor-assiduo-obama-diz-que-livros-o-ajudaram-durante-a-presidencia.shtml>. Acesso em 12/02/17.

¹⁵⁷ O fantasma da secessão nunca deixou de assombrar o país. Ainda em 2010 eram realizadas na Carolina do Sul, o primeiro estado a se separar da União, um disputado *Secession Ball*, com orgulhosos habitantes de Charleston usando trajes de *E o Vento Levou* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) ao som de *Dixie*. Disponível em: At Charleston's Secession Ball, divided opinions on the spirit of S.C. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/12/21/AR2010122105341.html>. Acesso em 01/12/16.

¹⁵⁸ Ironicamente, o sistema *We the People* foi criado na gestão Obama como forma de facultar à população um canal de comunicação direta com as autoridades. Para ser listada no site da Casa Branca, uma petição precisa ter 15 mil assinaturas e para ser respondida pela administração precisa ter 25 mil assinaturas. Em novembro de 2012, de 146 petições disponíveis no site, 66 eram pedidos de secessão. Destas, as petições de seis estados alcançaram a marca de 25 mil assinaturas: Louisiana, Alabama, Florida, Tennessee, Geórgia e Texas. Neste último estado foram coletadas cem mil assinaturas. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2012/nov/14/news/la-pn-white-house-secession-50-states-20121114>. Acesso em 01/12/16.

¹⁵⁹ Disponível em: <https://filmschoolrejects.com/a-movie-for-a-purple-america-how-lincoln-belongs-to-the-future-9a4f489aca20/>. Acesso em 01/12/16. *Film Scholl Rejects* é um website independente sobre cinema que reúne colaborações de jovens críticos.

¹⁶⁰ O filme se viu de novo, em plena campanha presidencial entre Donald Trump e Hillary Clinton, no centro de uma polêmica após a candidata democrata declarar, em encontro com doadores de campanha, que um bom político tem uma perspectiva pública e uma privada em assuntos políticos. Pressionada por Trump no primeiro debate presidencial, justificou-se dizendo que se referia ao filme de Spielberg. Disponível em: <http://www.nydailynews.com/entertainment/steven-spielberg-shoutout-hillary-clinton-debate-article-1.2824280> e em <https://wallwritings.me/2016/10/11/reflections-on-lincoln-clinton-and-trump/>. Acessos em 02/12/16.

2.4.1 Ausência e passividade de personagens negros

Em *Lincoln Against the Radicals*, Aaron Bady, professor de Literatura Africana da *University of Texas* afirma que *Lincoln* “é um filme sobre homens brancos idosos com barbas e perucas trabalhando heroicamente para salvar negros agradecidos. E é este justamente o ponto: este não é um filme sobre o longo processo de reunificação do país ou sobre liberdade negra”.¹⁶¹ Ele lembra o trabalho revisionista do ativista pelos Direitos Civis, historiador, professor e escritor W. E. B. Du Bois sobre a Reconstrução Negra, no qual ele defende que a escravidão já estava em declínio quando Lincoln se declara abolicionista.¹⁶²

De acordo com Bady, a capital recebeu muitos escravos fugidos dos estados confederados, mas o filme ignora esta situação com a opção de concentrar as cenas em ambientes fechados de gabinetes e escritórios na Casa Branca ou na *House*. Mesmo nas poucas cenas externas, quase não há negros nas ruas da capital. Bady lamenta ainda que Spielberg não tenha mantido a intenção original de fazer um filme sobre o relacionamento entre Lincoln e o abolicionista Frederick Douglas, que é completamente ausente do filme.

“Lamento muito que Spielberg, ao contrário, escolhe fazer um filme elogiando exatamente o tipo de compromisso político que tanto destruiria e atrasaria o que Lincoln tinha começado a criar. Mas eu suponho que é mais fácil e mais divertido agradecer aos salvadores brancos que refletir sobre aqueles que eles deixaram para trás”.¹⁶³

Nas últimas décadas, lembra a historiadora Kate Masur, há um forte movimento entre os historiadores para demonstrar que os escravos foram agentes importantes em seu processo de emancipação, muito mais que os serviçais mostrados no filme. Apesar de *Lincoln* evitar estereótipos do afro-americano subserviente, como mostrado em *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), a historiadora considera que o filme reforça uma certa crença no homem branco como principal agente histórico e força de progresso social.

“O que Oskar Schindler e Abraham Lincoln têm em comum?” pergunta Corey Robin, professor de Ciências Políticas do *Brooklyn College and CUNY Graduate Center*. Resposta:

¹⁶¹ Disponível em: <http://www.cmstudies.org/blogpost/590417/154693/Lincoln-Against-the-Radicals-by-Aaron-Bady>. Acesso em 05/12/16.

¹⁶² William Edward Burghardt Du Bois (1869-1963) foi ainda um educador, sociólogo e pan-africanista. Obteve o Doutorado em História em Harvard com a tese *The Suppression of the African Slave Trade to the United States of America, 1638-1870* e um dos fundadores, em 1909, da *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)*. O trabalho de Du Bois citado por Bady é *Black Reconstruction in America: An Essay Toward a History of the Part Which Black Folk Played in the Attempt to Reconstruct Democracy in America, 1860-1880*. Disponível em: <http://www.naacp.org/oldest-and-boldest/naacp-history-w-e-b-dubois/>. Acesso em 19/11/17.

¹⁶³ Disponível em: <http://www.cmstudies.org/blogpost/590417/154693/Lincoln-Against-the-Radicals-by-Aaron-Bady>. Acesso em 05/12/16.

“Quando Steven Spielberg faz um filme sobre o Holocausto, ele foca em um alemão. Quando ele faz um filme sobre abolição, ele foca em um homem branco. Diga o que quiser, ele é coerente”.¹⁶⁴

O comentário dá o tom do texto *Steven Spielberg's White Men of Democracy* em que Robin critica duramente a opção do cineasta em concentrar o tema da emancipação em alguns poucos políticos em Washington. Robins cita pesquisas recentes que lançam novas luzes sobre o processo de emancipação, como a coletânea *Freedom: a Documentary history of Emancipation 1861-1867* que destaca a participação decisiva da resistência de escravos e dos combatentes negros no colapso da escravidão¹⁶⁵. A emancipação foi uma questão multirracial, de forma alguma podendo ser assunto apenas dos brancos, uma vez que negros escravos e libertos tiveram papel fundamental na abolição, defende Robin, acusando Spielberg e Kushner de criarem uma versão americana do século XIX de *A Lista de Schindler*.

O historiador Eric Foner, autor de *The Fiery Trial – Abraham Lincoln and American Slavery*, desde o lançamento do filme se manifestou em diversos meios sobre graves omissões históricas na produção¹⁶⁶. Em *Lincoln's Use of Politics for Noble Ends*, Foner defende que o filme oferece uma visão muito truncada da emancipação, um processo de grande mudança política que mobilizou vários membros da sociedade.

Foner conta que a 13ª Emenda não teve origem em uma determinação pessoal de Lincoln, como se vê no filme, mas em uma campanha de petição organizada em 1864 pela *Woman's National Loyal League*, uma organização de abolicionistas feministas liderada por

¹⁶⁴ Disponível em: <http://coreyrobin-blog-blog.tumblr.com/post/35653390489/what-do-oskar-schindler-and-abel-colin-have-in>. Acesso em 03/12/16. Corey Robin é autor de *The Reactionary Mind: Conservatism from Edmund Burke to Sarah Palin*, (2011).

¹⁶⁵ Série 1: Vol. 1, *The Destruction of Slavery*, ed. Ira Berlin, Barbara J. Fields, Thavolia Glymph, Joseph P. Reidy, and Leslie S. Rowland (Cambridge University Press, 1985). 896 pp. Vol. 2, *The Wartime Genesis of Free Labor: The Upper South*, ed. Ira Berlin, Steven F. Miller, Joseph P. Reidy, and Leslie S. Rowland (Cambridge University Press, 1993). 814 pp. Vol. 3, *The Wartime Genesis of Free Labor: The Lower South*, ed. Ira Berlin, Thavolia Glymph, Steven F. Miller, Joseph P. Reidy, Leslie S. Rowland, and Julie Saville (Cambridge University Press, 1990). 975 pp. Série 2 *The Black Military Experience*, ed. Ira Berlin, Joseph P. Reidy, and Leslie S. Rowland (Cambridge University Press, 1982). 896 pp. Série 3, Vol. 1, *Land and Labor, 1865*, ed. Steven Hahn, Steven F. Miller, Susan E. O'Donovan, John C. Rodrigue, and Leslie S. Rowland (University of North Carolina Press, 2008). 1.073 pp. Vol. 2, *Land and Labor, 1866–1867*, ed. René Hayden, Anthony E. Kaye, Kate Masur, Steven F. Miller, Susan E. O'Donovan, Leslie S. Rowland, and Stephen A. West (University of North Carolina Press, 2013). 1.070 pp.

¹⁶⁶ Foner deu entrevistas e programas de rádio e TV, falou em universidades, proferiu palestras e parte de seus argumentos foram publicados em críticas sobre o filme. Suas declarações também envolveram argumentos desenvolvidos em seu livro *The Fiery Trial* (2010). Seguem alguns endereços que citam o historiador: http://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2012/11/historians-respond-to-spielbergs-lincoln.html; <https://cwcrossroads.wordpress.com/2012/11/17/eric-foner-on-lincoln-the-movie/>; <https://lareviewofbooks.org/article/film-history-columnists-and-historians-assess-spielbergs-lincoln/#!>; <https://www.npr.org/2010/10/11/130489804/lincolns-evolving-thoughts-on-slavery-and-freedom>. Acessos em 12/12/16.

Susan B. Anthony e Elisabeth Cady Stanton. “Além disso, desde o início da Guerra Civil, fugindo para as linhas da União, os negros forçaram o destino da escravidão na agenda nacional política”¹⁶⁷.

Para Foner, o filme exagera a possibilidade de que em janeiro de 1864 a guerra poderia ter terminado com a escravidão ainda intacta. Mesmo enquanto a *House* debatia a emancipação, tropas da União estavam marchando na Carolina do Sul, escravos saqueavam *plantations* e tomavam posse das terras que eram de seus senhores. Segundo ele, “a escravidão morreu no chão, não apenas na Casa Branca e na *House*. Esta sim, seria uma história dramática para Hollywood”¹⁶⁸.

Professor de História no *Bowdoin College*, com interesse na história da Guerra Civil no cinema, Patrick Rael, em *Lincoln's Unfinished Work*, lamenta que o filme tenha valorizado manobras legislativas e acordos de gabinete, ignorando outras narrativas relacionadas à Guerra Civil, elegendo uma cronologia limitada, que no final das contas revela uma luta apenas garantir a abolição do ponto de vista legal, simplesmente deixando de lado os milhões de escravos libertos. O “trabalho incompleto”, como o título do artigo coloca, apenas começava com a aprovação da emenda, não terminava nela, como o filme mostra.

Para ele, “comprimir o assunto do grande decreto da liberdade a 13ª Emenda compensa o peso do risco do tema de *Lincoln*. A delimitação estrita da história dispensa os realizadores de acusações de que eles deixaram passar algo importante”¹⁶⁹. A opção do cineasta, questiona o autor, revela uma enorme omissão, pois o filme que trata sobre o fim da escravidão evita abordar do que aconteceu após a emancipação, filiando-se assim a uma tradição de filmes sobre a guerra civil que evitam abordar as consequências da escravidão¹⁷⁰.

2.4.2. A construção do personagem Lincoln

O historiador Eric Foner defende que, ao contrário do que expõe o filme, Lincoln não nasceu com uma caneta na mão pronto para assinar a proclamação da emancipação. Mais que um abolicionista, para Foner Lincoln foi um político que abraçou distintas perspectivas sobre a escravidão ao longo de sua vida. Apesar de reconhecer que Lincoln odiava a escravidão e que

¹⁶⁷Disponível em: http://www.nytimes.com/2012/11/17/opinion/lincolns-use-of-politics-for-noble-ends.html?_r=0. Acesso em 06/12/16.

¹⁶⁸ Disponível em: http://www.nytimes.com/2012/11/27/opinion/lincolns-use-of-politics-for-noble-ends.html?_r=0. Acesso em 06/12/16.

¹⁶⁹ Disponível em: <http://www.bowdoin.edu/faculty/p/prael/lincoln.shtml>. Acesso em: 09/12/16.

¹⁷⁰ Apesar de sua abordagem claramente racista, *O Nascimento de uma Nação* (1915) menciona a problemática.

teve uma importante participação na aprovação da 13ª emenda, o historiador reclama que a premissa essencial do filme é incorreta – a escolha entre abolir a escravidão ou encerrar a Guerra Civil. “Não havia chance de terminar a guerra sem acabar com a escravidão. Lincoln deixou isso claro”, explica ele¹⁷¹.

Corey Robin recorda que Lincoln e os republicanos radicais não são os únicos a se envolverem na emancipação. O autor considera que o filme é mais sobre a aprovação da 13ª Emenda do que um *biopic* sobre o presidente, apesar de seu título. A narrativa do filme, acreditamos, realmente faz da aprovação da emenda seu impulso principal, porém, isso ocorre em sintonia com a homenagem explícita que Spielberg presta a Lincoln. O mérito de Spielberg e do roteirista Kushner, defende Robin, está em mostrar que “a emancipação não foi o produto de um esforço heróico solitário por um santo Lincoln. Ao contrário, retrata a emancipação como um empreendimento coletivo”.¹⁷²

Lincoln, declara o autor, tem um papel relativamente menor na aprovação da emenda, sendo responsável por obter dois ou três votos. Esta diminuição do papel do Lincoln é uma perspectiva inconsistente com a análise filmica apresentada, pois desde sua primeira aparição no filme Lincoln é retratado como um homem obstinado com o fim da escravidão, procurando promover um difícil equilíbrio entre esta posição e o fim do conflito com os estados confederados.

Aaron Bady critica duramente a estratégia realista adotada pelo filme ao retratar uma Washington suja, fria e corrupta, em imagens que têm a intenção de serem lidas como não glamourizadas e não romantizadas. A tese – na linha ideológica em que forma é igual a conteúdo - é que o realismo do filme corresponde a uma crença (de Spielberg e Kushner) na posição moderada de Lincoln diante da emancipação. “Este filme é anti-romântico porque, para ser brusco, é anti-revolucionário. Nele as ‘coisas acontecem’ por meio de paciência e compromisso, não por uma luta idealística constante”.¹⁷³

O jornalista e escritor Tony Horwitz lamenta que o filme não tenha abordado as posições de Lincoln sobre raça e escravidão, o que, segundo ele, teria rendido um filme mais historicamente preciso e complexo¹⁷⁴. A leitura de Horwitz ecoa a pesquisa de Eric Foner sobre

¹⁷¹ Disponível em: <http://www.binghamton.edu/inside/index.php/inside/story/4521/acclaimed-historian-discusses-lincoln-and-slavery/>. Acesso em 08/12/16.

¹⁷² Disponível em: <http://crookedtimber.org/2012/11/25/steven-spielbergs-white-men-of-democracy/#comment-436063>. Acesso em 03/12/16.

¹⁷³ Disponível em: <http://www.cmstudies.org/blogpost/590417/154693/Lincoln-Against-the-Radicals-by-Aaron-Bady>. Acesso em 05/12/16.

¹⁷⁴ Disponível em: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/lincoln-would-have-been-better-if-it-had-told-more-of-lincolns-story/265945/>. Acesso em 11/12/16. Tony Horwitz recebeu o *Pulitzer Prize for National Reporting* em 1995, por uma série de reportagens para o *The Wall Street Journal* sobre trabalhadores

Lincoln e a escravidão, ao lembrar da oposição do ainda candidato ao senado nos anos 1850 à igualdade entre brancos e negros e as propostas de Lincoln de enviar os escravos para a África ou América Latina – pela dificuldade de conviver com os brancos nos Estados Unidos.

Horwitz admite admirar a capacidade que Lincoln tem de transitar entre uma posição condizente com a noção de supremacia branca para uma compreensão mais ampla da escravidão e dos afro-americanos, sobretudo pela influência de um líder abolicionista como Frederick Douglass. É esta transformação que Horowitz lamenta não ter sido abordada no filme, que optou por mostrar desde seu início um Lincoln abolicionista.

James Groosman, diretor da *American Historical Association*, em *Lincoln, Hollywood and an opportunity for historians* reconhece que o filme apresenta inúmeras possibilidades de reflexão para os historiadores: se o Lincoln retratado correspondia ou não ao Lincoln real; as posições ambíguas do político sobre igualdade racial; a ausência de Frederick Douglass da narrativa; as relações familiares; o cotidiano na Casa Branca e a ausência total de escravos ou ex-escravos em um filme sobre emancipação. “Escravos não libertam a si mesmos no filme. O processo é de cima para baixo e é a coroação do feito de dois homens: Lincoln, que se aproxima do objetivo gradualmente; e Thaddeus Stevens, que nunca se afastou do caminho”.¹⁷⁵

O filme, alerta Groosman, deve justamente estimular a discussão sobre estes aspectos. Ele defende inclusive que seus colegas historiadores debatam o filme em espaços públicos, como blogs e rádios, em linguagem acessível sobretudo às pessoas que não têm acesso a perspectivas acadêmicas. Para Groosman, “Steven Spielberg, que é bem melhor que nós em apresentar grandes temas para discussão pública, deu início ao debate. Vamos continuar a conversa”.¹⁷⁶

Para o crítico A. O. Scott, a maioria das críticas ao filme, seja de comentaristas políticos ou de historiadores, vem de setores da esquerda americana, enquanto as defesas de *Lincoln* são encampadas pela direita. O problema de endossar na representação que o filme constrói o Lincoln mítico e moderado é aceitar a exclusão de gente comum lutando por sua autonomia. Toda a mobilização revolucionária em torno da emancipação fica obscurecida pelas ações de uma elite política branca. Neste sentido, Scott acredita que o filme é conservador e apresenta uma narrativa antiquada, que valoriza o Grande Homem (*Great Man*) em um modelo de

---

com baixos salários nos Estados Unidos. Também escreveu livros como *Midnight Rising: John Brown and the Raid that Sparked the Civil War* (2011) e *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War* (1998). Disponível em: <http://www.tonyhorwitz.com/index.php>. Acesso em 19/11/17.

¹⁷⁵ Disponível em <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/november-2012/lincoln-hollywood-and-an-opportunity-for-historians>. Acesso em 03/12/16.

¹⁷⁶ Disponível em <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/november-2012/lincoln-hollywood-and-an-opportunity-for-historians>. Acesso em 03/12/16.

História de cima para baixo. Apesar desta percepção, Scott reconhece que o filme merece ser valorizado dentro das tradições do cinema americano e dos filmes que retratam a Guerra Civil, oferecendo uma perspectiva que pouco foi observada pela crítica.

O colunista *The New York Times*, professor da *Yale University* e escritor David Brooks recomenda, em *Why We Love Politics*, que todos os que odeiam política por considerá-la corrupta e suja assistam ao filme. Para Brooks, “o filme mostra que você pode fazer mais bem na política que em qualquer outra área. Você pode acabar com a escravidão, abrir oportunidades e combater a pobreza”.¹⁷⁷ Tais feitos, defende o colunista, podem ser atingidos na política quando há uma união entre uma grande visão pessoal e destreza política. Assim é o *Lincoln* de Kushner e Spielberg, elogia Brooks: alguém com grandeza moral e coragem para tomar decisões moralmente arriscadas para tornar esta visão uma realidade.

O texto aborda o talento de Lincoln, mostrado no filme, para convencer as pessoas com anedotas, discursos elaborados e argumentos, com o apoio dos “operadores políticos”, que apelam mais ao coração ou mais a carteira do interlocutor. Mais ao final da Guerra Civil, diz Brooks, Lincoln precisou tomar a difícil decisão entre a paz imediata e o fim da escravidão. “A política não produz muitos Lincolns, mas produz algumas pessoas impressionantes e as vezes grandes resultados”¹⁷⁸. Brooks revela ainda o que o filme tem a dizer às plateias contemporâneas: “A política é o melhor lugar para desenvolver as mais elevadas virtudes”¹⁷⁹. Seja na época de Lincoln, ou atualmente, esta crença inocente na atividade política requer uma imensa boa vontade.

2.4.3. O filme e a história

Kate Masur manifestou profunda frustração com o filme, pelo excesso de liberdades tomadas por Spielberg, preocupado, segundo ela, como já havia feito em *A Lista de Schindler* e *O Resgate do Soldado Ryan*, mais em entreter e inspirar do que em educar¹⁸⁰. Tal cobrança chega a ser um lugar comum quando membros do universo acadêmico abordam produções históricas, mantendo uma rígida separação entre os campos do entretenimento e do

¹⁷⁷ Disponível em <http://www.nytimes.com/2012/11/23/opinion/brooks-why-we-love-politics.html>. Acesso em 05/12/16.

¹⁷⁸ Disponível em <http://www.nytimes.com/2012/11/23/opinion/brooks-why-we-love-politics.html>. Acesso em 05/12/16.

¹⁷⁹ Disponível em <http://www.nytimes.com/2012/11/23/opinion/brooks-why-we-love-politics.html>. Acesso em 05/12/16.

¹⁸⁰ Disponível em: http://www.nytimes.com/2012/11/13/opinion/in-spielbergs-lincoln-passive-black-characters.html?_r=1&. Acesso em 05/12/16.

conhecimento, exigindo dos filmes as mesmas especificidades do conteúdo de um livro de história.

Este vínculo entre Spielberg e a História é criticado duramente pelo crítico David Sterrit. “Este problema se torna ainda maior quando Spielberg toma importantes tópicos históricos mal adaptados em atrações sentimentais”¹⁸¹. Para Sterrit, os dramas históricos do cineasta precisam ser vistos com cautela. Ele cita como exemplos *A Lista de Schindler*, filme que retrata, segundo ele, nazistas psicopatas e vítimas do Holocausto como cifras; *War Horse* (2011), em que, critica, toda a Primeira Guerra é transformada em um melodrama sobre um rapaz e seu cavalo; *Munich* (2005), em que, aponta o crítico, o clímax do filme acontece em uma sequência de montagem que alterna uma cena de orgasmo com o assassinato dos atletas israelenses.

Eric Foner considera *Lincoln* essencialmente uma ficção histórica “É um grande gênero. Há Shakespeare e há Julio César. Qual o problema? O problema é que Shakespeare não sai por aí dizendo que isso é história real e ele não disse ‘eu tenho um *dvd* de César e vou enviar para todas as escolas do país!’”, conclui o historiador¹⁸². Um dos mais influentes críticos de cinema da atualidade, com diversos estudos publicados sobre cineastas, Jonathan Rosenbaum, arrisca uma explicação contemporânea para o entendimento dos dramas históricos do cineasta.

“Minha suspeita de que Spielberg não consegue fazer filmes históricos não é novidade, embora o fato de que ele continue tentando revela, no mínimo, o quão ambicioso ele pode ser. Por outro lado, o fato de que ele continua falhando, ao menos em minha opinião, pode apontar para uma incapacidade mais ampla de parte de sua plateia, ou seja eu e você – uma falha em compreender e sustentar Abraham Lincoln como um mito da forma como John Ford e sua plateia o faziam quando Ford filmou *Young Mr. Lincoln* com Henry Fonda em 1939”¹⁸³.

Bem Alpers, da *Society for U.S. Intellectual History*, um historiador que adota filmes como fontes primárias em suas aulas – na contramão de colegas seus que ele critica por usar o cinema como fonte secundária – cita Spielberg e Oliver Stone como cineastas que retratam em seus filmes a história americana, ambos tendo o cuidado de empregar historiadores profissionais para validar suas visões do passado. Enquanto Stone, lembra, tem um perfil mais revisionista e iconoclasta, Spielberg cria representações que refletem um certo consenso acadêmico

¹⁸¹ Disponível em: <https://www.tikkun.org/nextgen/lincoln-a-review>. Acesso em 01/12/16.

¹⁸² Disponível em: <http://www.binghamton.edu/inside/index.php/inside/story/4521/acclaimed-historian-discusses-lincoln-and-slavery/>. Acesso em 08/12/16.

¹⁸³ Disponível em: <http://forward.com/culture/165443/spielbergs-portrait-of-lincoln-is-a-bust/>. Acesso em 01/12/16. Rosenbaum é autor de, entre outros, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia* (2010), *Discovering Orson Welles* (2007), *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (2004), *Abbas Kiarostami* (2003), *Movies as Politics* (1997), *Placing Movies* (1995), *Moving Places* (1980), *Rivette: Texts and Interviews* (1977) *The Oxford Companion to Film* (1976).

mainstream. Alpers defende que o historiador que buscar ver o drama histórico como história acadêmica ficará desapontado e que esta diferença precisa estar bem clara para abordar um trabalho como *Lincoln*.¹⁸⁴

O historiador Harold Holzer, consultor de *Lincoln*, elencou o que considera imprecisões históricas no filme: Lincoln não tinha um retrato de William Henry Harrison em seu escritório; Mary Lincoln dificilmente estaria na *House* acompanhando a votação sobre a 13ª emenda; dificilmente algum soldado, negro ou branco, saberia de cabeça as palavras do discurso de Gettysburg; A face de Lincoln impressa em moedas, citada por um dos agentes políticos de Seward encarregados de subornar congressistas democratas, só apareceu em 1869, após a morte do presidente, e em papel.

Holzer expõe estas distorções históricas e outras para logo em seguida afirmar que elas não são relevantes, uma vez que tanto Spielberg quanto Kushner jamais teriam construído um filme com a intenção de ser uma confirmação das palavras do presidente. A intenção era que o filme fosse o mais preciso possível aos fatos, mas não às custas da emoção. “Portanto quando fato e drama entram em conflito no filme, o primeiro se curva e o último prevalece – e o que há de errado com isso?”¹⁸⁵. A defesa promovida por Holzer fica clara quando ele lembra de ter apresentado Spielberg para as 9 mil pessoas presentes à cerimônia de comemoração dos 149 anos do Discurso de Gettysburg. De acordo com Holzer, Spielberg afirmou naquela ocasião:

“Não podemos lembrar de tudo. A História nos força a reconhecer os limites da memória... ela nos afirma que a memória é imperfeita, não importa quando do passado nós cobrimos...não é o trabalho, e na verdade é uma traição do trabalho de um historiador prometer uma lembrança perfeita e completa do passado, prometer memória que elimina a perda. Uma das tarefas da arte é ir aos lugares impossíveis que outras disciplinas, como a história, devem evitar”.¹⁸⁶

Um artigo do historiador e educador especialista em história e memória da Guerra Civil, Kevin Levin, tem um título que se conecta bem ao debate: *Os historiadores precisam dar uma pausa a Spielberg*¹⁸⁷. Ele argumenta que a maioria das histórias sobre o passado passam sem

¹⁸⁴ <http://s-usih.org/2012/11/historians-and-history-at-movies.html>. Acesso em 03/12/16

¹⁸⁵ Disponível em: http://www.chronicle.com/blogs/conversation/2012/11/30/reel-lincoln-the-case-for-the-spielberg-film/?cid=pm&utm_source=pm&utm_medium=en. Acesso em 10/12/16. Em outro texto, Holzer lembra de outros *oops-moments*, como a cena em que Lincoln tira um discurso da cartola. Disponível em: <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/11/22/what-s-true-and-false-in-lincoln-movie.html>. Acesso em 10/12/16.

¹⁸⁶ Disponível em: http://www.chronicle.com/blogs/conversation/2012/11/30/reel-lincoln-the-case-for-the-spielberg-film/?cid=pm&utm_source=pm&utm_medium=en. Acesso em 10/12/16.

¹⁸⁷ Disponível em <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/historians-need-to-give-steven-spielberg-a-break/265579/>. Acesso em 11/12/16. Levin é autor de *Remembering The Battle of the Crater: War as Murder - New Directions in Southern History* (2012). O website *cwmemory.com*, uma grande fonte de informações sobre o conflito, informa ser a *The Online Home of Kevin M. Levin*.

problemas diante dos historiadores, mas que esta postura muda quando o maior diretor de Hollywood decide fazer um filme sobre Lincoln.

Levin afirma que Hollywood jamais fará um filme que agrade os historiadores e pede que seus colegas sejam mais sensíveis às especificidades do cinema e às limitações enfrentadas pelos cineastas. “Vamos ao cinema para ser entretidos e transportados para um tempo e um lugar diferentes. Spielberg pode não captar cada detalhe histórico corretamente, mas é impossível não ver seu filme como um comentário sobre nossos próprios desafios políticos”¹⁸⁸, defende Levin, para quem, de forma um tanto vaga, “o filme mostra que a única forma de conseguir algo em Washington é por meio do compromisso, mas isso não precisa impedir o envolvimento de princípios morais”.¹⁸⁹

Roger Ebert, do *Chicago Sun Times*, elogia como o roteiro foi construído, destacando como a redação da 13ª Emenda foi sendo mostrada suavemente, “sem fazê-la soar como uma lição obrigatória de história”¹⁹⁰. Moira Macdonald, do *Seattle Times*, descreve o Lincoln de Spielberg como “alguém que gostaríamos de conhecer, alguém que sentimos que já conhecemos. Esta é a magia do cinema – a história ganha vida diante de nossos olhos”¹⁹¹.

Apesar das críticas dirigidas ao filme, Kate Masur não o considera reacionário, pois ela acredita que ele não repete muitas das imprecisões históricas e mensagens de supremacia branca de filmes anteriores sobre a Guerra Civil. E ela reconhece que a tarefa de Kushner e Spielberg não foi das mais fáceis. “É difícil contar uma história liberal que faz as plateias se sentirem bem, enquanto se está tentando fazer justiça à complexidade e à dificuldade das lutas contra a escravidão e seus legados. Difícil, mas não impossível”¹⁹².

Patrick Rael posiciona *Lincoln* tanto na tradição de filmes que abordam a Guerra Civil americana quanto na obra de caráter mais social e político de Spielberg. Enquanto épicos de caráter racista como *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, David Griffith, 1915) e *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, Victor Flemming, 1939) procuram oferecer painéis amplos sobre o conflito, o filme de Spielberg opta pelo final da guerra, pelo curto período de alguns meses.

¹⁸⁸ Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/historians-need-to-give-steven-spielberg-a-break/265579/>. Acesso em 11/12/16.

¹⁸⁹ Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/historians-need-to-give-steven-spielberg-a-break/265579/>. Acesso em 11/12/16.

¹⁹⁰ Disponível em <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20121107/REVIEWS/121109989/1023>. Acesso em 10/11/16.

¹⁹¹ Disponível em http://seattletimes.com/html/movies/2019620408_mr09lincoln.html. Acesso em 10/11/16.

¹⁹² Disponível em: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/is-lincoln-liberal-depends-on-what-you-mean-by-liberal/265892/>. Acesso em 11/12/16.

As críticas ao filme revelam como Spielberg lidou com um material extremamente sensível, sujeito a leituras distintas. Conforme apontamos no início, o cineasta manteve-se em uma corda bamba, ao procurar equilibrar o Lincoln público, abolicionista de primeira hora (ao menos para ele e seu roteirista Kushner) e o privado, com suas manobras de gabinete, disposto a fechar os olhos para as manobras junto aos democratas e conflitos domésticos com Mary e Robert. A sequência final do discurso após sua morte mostra que o dilema se resolve com a demonstração de fé do cineasta na imagem pública, mitológica e modelar de Lincoln.

Ao nosso ver, tal opção não deixa de ser coerente com o pequeno painel dos últimos momentos de vida do presidente que Spielberg desejou criar. Mas não é um painel qualquer, é um quadro pintado com as tintas da crença no valor do ambiente democrático. Para não mostrar Lincoln como um tirano que impõe a abolição à House, Spielberg gasta um bom tempo nos mostrando reuniões com lideranças e assessores e os debates no parlamento. Com estas imagens e com o discurso de Lincoln dentro do *River Queen* pedindo a integração dos estados sulistas o cineasta nos indica que o sistema democrático pode não ser perfeito, mas é necessário. E assim ele também afirma que só dentro deste sistema a abolição seria possível.

E ao filmar de tão perto os discursos raivosos dos democratas escravocratas na *House*, ele ainda nos indica que este sistema também é construído com vozes dissonantes. Assim, acreditamos que o esforço em manter o presidente mito-humano no centro do processo de abolição, que contou com vários participantes, acabou conduzindo a narrativa a um problema comum no *biopic*, que é a ênfase excessiva, às vezes cega e fechada, na figura do biografado. Esta opção ignorou outros agentes da emancipação, reduzindo lideranças negras a papéis de serviçais, retratando afro-americanos libertos como figuras sem expressão ou com poucos diálogos, restringindo o plano ponto de vista de personagens negros e o principal - sobre o qual nos aprofundamos - eliminado a escravidão propriamente dita da diegese, confinando-a em imagens estáticas.

O melodrama solicita uma disputa clara entre duas forças, uma da virtude e outra da vilania. Ao sintetizar as forças da virtude – a luta pelo fim da escravidão - em um único personagem, a narrativa, à custa de exclusões, garante que a representação permanece, do início ao final, concentrada em evidenciar esta virtude e em como ela contagia outros à sua volta. Não é coincidência o filme mostrar Lincoln convencendo o democrata Yeaman, machista e escravocrata, a votar a favor da emenda. Esta determinação de Lincoln, além da revelação de seu lado familiar, como marido em constante conflito com a esposa e afetuoso com o filho Tad, cria uma figura de força imensamente superior ao polo oposto, o da vilania, representado por não mais que três congressistas democratas. É um equilíbrio que pesa mais a favor da bondade

e da justiça e diminui a presença da vilania. Tal construção será tratada de forma diferente no próximo capítulo, em que veremos como um vilão nazista e psicopata se relaciona com um personagem virtuoso, cuja bondade é revelada durante a narrativa, na abordagem do Holocausto em *A Lista de Schindler*.

Caderno de Imagens – *Lincoln*

Crédito: DVD FOX Home Video (2013, 150 min.)

(figura 11) *Comparação entre personagens históricos e os atores e atrizes que os interpretam*

Crédito:

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/11/08/lincoln_cast_of_characters_compared_to_real_life_inspirations_photos.html. Acesso em 12/04/17.

(figura 12)

(figura 13)

(figura 14)

(figura 15)

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.

Crédito:

<http://www.loc.gov/pictures/item/cwp2003000055/PP/>
 . Acesso em 17/01/17.

(figura 16)

(figura 17)

Lincoln's funeral on Pennsylvania Avenue. Washington, D.C., 19 de abril de 1865. 1 negative :
 glass, wet collodion ; 4 x 4 1/4 in.

Crédito:

<http://www.loc.gov/pictures/item/brh2003004934/PP/>
 Acesso em 21/01/2017.

(figura 18)

(figura 19)

*Crowd waiting for balloon ascension, World's
Columbian Exposition, Chicago, Ill. 1893.1*
photographic print.

Crédito:

<http://www.loc.gov/pictures/item/89712763/>.

Acesso em 02/11/16.

(figura 110)

(figura 111)

(figura 112)

(figura 113)

(figura 114)

(figura 115)

(figura 116)

(figura 117)

(figura 118)

(figura 119)

(figura 120)

(figura 121)

Taylor. Slave of Col. Hamilton as he arrived at the Fort. 1862. carte de visite (10 x 7 cm).

Crédito: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3520693>. Acesso em 19/11/17.

(figura 122)

Drummer Jackson 79th United States Colored Troops. Postcard. Crédito:

<http://digitalcollections.net.ucf.edu/cdm/compoundobject/collection/AAL/id/11/rec/1>. Acesso em 15/03/17.

(figura 122)

(figura 123)

(figura 124)

Two African americans boys facing front. Autor: John D Heywood. Entre 1860 e 1870. carte de visite (10 x 6 cm).

Crédito:

<http://www.loc.gov/pictures/collection/gld/item/2010647913/>. Acesso em 16/03/17.

(figura l25)

(figura l26)

(figura l27)

(figura l28)

(figura l29)

(figura l30)

(figura l31)

(figura l32)

(figura l33)

(figura l34)

(figura 135)

(figura 136)

(figura 137)

(figura 138)

(figura 139)

Overseer Artayou Carrier whipped me. I was two months in bed sore from the whipping. My master come after I was whipped; he discharged the overseer. The very words of poor Peter, taken as he sat for his picture. Baton Rouge, Louisiana. 4/2/1863. carte de visite (7 x 10 cm).

Crédito: <https://catalog.archives.gov/id/533232>. Acesso em 23/01/17.

(figura 140)

Gordon, scourged back, Harper's weekly, 1863 July 4, p429.

Crédito:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gordon,_scourged_back,_Harper's_weekly,_1863_July_4,_p429,_bottom.jpg .Aceso em 23/01/17.

(figura 141)

(figura 142)

Unidentified African American woman. Entre 1860 e 1870. Ambrotype (9.3 x 8.0 cm).

Crédito:

<http://www.loc.gov/pictures/item/2010648882/>.

Acesso em 25/01/17.

(figura 143)

(figura 144)

(figura 145)

A burial party on the battle-field of Cold Harbor.
Abril de 1865. Autores: John Reekie e Alexander
Gardner. Crédito:
<https://www.loc.gov/resource/ppmsca.12615/>.
Acesso em 12/02/17.

(figura 146)

(figura 147)

(figura 148)

(figura 149)

(figura 150)

(figura l51)

(Figura l52)

Abraham Lincoln and his son Tad looking at an album of photographs

Anthony Berger. 9//1864.

Crédito:

<http://www.loc.gov/pictures/item/2002717083/>.

Acesso em 15/02/7.

(figura l53)

(figura l54)

(figura l55)

(figura l56)

Petersburg, Va. Dead Confederate soldier, in trench beyond a section of chevaux-de-frise. 3/4/1865.

Crédito: <https://www.loc.gov/resource/cwpb.02556/>.

Acesso em 19/02/17.

(figura 157)

(figura 158)

(figura 159)

(figura 160)

(figura 161)

(figura 162)

(figura 163)

The death bed of the martyr President Abraham Lincoln. Washington, Saturday morning April 15th 1865, at 22 minutes past 7 o'clock. Litografia (43 x 56 cm). New York : Currier & Ives. 1865.
 Crédito: <https://www.loc.gov/item/91792453/>. Acesso em 14/02/17.

(figura 164)

Lincoln's death bed : 453 Tenth Street, Washington, D.C.

Litografia (33 x 43 cm). New York : H.H. Lloyd & Co. 1865.

Crédito: <https://www.loc.gov/item/2003671417/>. Acesso em 14/02/17.

(figura 165)

Death of Lincoln Alexander Hay Ritchie. 1875. Pintura (28 5/16 x 40 13/16 in).

Crédito: <https://www.loc.gov/item/2003656561/>. Acesso: 14/02/17.

(figura 166)

Death of President Lincoln: At Washington, D.C. April 15th 1865. The Nation's Martyr

Litografia. New York: Currier & Ives, 1865.

Crédito: <https://www.loc.gov/item/91794821/>. Acesso em: 14/02/17.

(figura 167)

Death of President Lincoln

Sem autoria ou data. Desenho.

Crédito: <https://www.loc.gov/item/scsm000377/>. Acesso em 14/02/17.

(figura 168)

(figura 169)

(figura 170)

(figura 171)

(figura 172)

Lincoln's second inaugural

Alexander Gardner. Imagem criada entre 1910 and 1920, de uma fotografia tirada em 1865.

Crédito: <https://www.loc.gov/resource/ppmsc.02928/>. Acesso em 14/02/17.

CAPÍTULO 3.

“EU PODERIA TER FEITO MAIS - O HORROR DO HOLOCAUSTO E A NARRATIVA DE REDENÇÃO

(*A Lista de Schindler*, 1993)

Dando continuidade ao nosso estudo, deixamos a escravidão, seja sob o ponto de vista do escravizado em *Amistad*, e do poder, em *Lincoln*, para abordar o Holocausto¹⁹³ construído na chave do melodrama por Spielberg em *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993)¹⁹⁴. Tanto a escravidão quanto o extermínio em massa de uma etnia constituem variantes da opressão do outro, interesse explícito de Spielberg no contato com acontecimentos históricos e sua recriação melodramática em filmes. No tratamento do Holocausto, notaremos que o cineasta emprega recursos que se afastam dos dois dramas anteriores, sem, no entanto, evitar a adesão ao modo melodramático. Devido certamente ao apelo pessoal do tema ao cineasta, é o mais elaborado cinematograficamente, constituindo-se em um de seus maiores projetos em termos cinematográficos.

Iniciamos este capítulo recuperando a formulação feita por autores como Adorno (1949), Manguel (2001), Sanchez-Biosca (2006) e Lanzmann (1985) sobre a representação do horror, questionamento que vem sendo apresentado desde que as tropas soviéticas libertaram os primeiros campos de extermínio na Polônia, em 1945: pode o assassinato em escala industrial de milhões de pessoas ser representado? Nossa intenção, esclarecemos, não é debater o acontecimento histórico referente ao extermínio dos judeus, o Holocausto, mas situar *A Lista de Schindler* como proposta de resposta à pergunta formulada, uma vez que o filme, com sua trajetória centrada em um protagonista nazista, narrada de forma linear, com os recursos de causa e efeito do cinema clássico, oferece uma das mais polêmicas perspectivas já construídas sobre o acontecimento. É esta possibilidade, tal como construída por Spielberg, que buscaremos debater.

Baseado em livro do escritor australiano Thomas Keneally, *A Lista de Schindler* narra a transformação do empresário tcheco-alemão Oskar Schindler, de bajulador de nazistas e

¹⁹³ O termo Holocausto, passa a ser utilizado em 1942 como primeira tentativa de nomear o empreendimento nazista de eliminação industrial dos judeus europeus. De origem grega, significa “sacrifício consumido pelo fogo”. Há o Holocausto específico do povo judeu, um acontecimento no tempo e em um espaço. Mas a palavra também é utilizada para o extermínio sistemático de um grupo ou comunidade, como homossexuais, ciganos. No ocidente e em especial nos Estados Unidos a extensa cobertura do julgamento de Adolf Eichman em 1961 e a grandiosa audiência da série *Holocaust* em 1978 consolidaram o termo. (Kerner, 2011, p. 3).

¹⁹⁴ Para a análise foi utilizado o DVD lançado em 2004 no Brasil pela *Universal Pictures* (193 min).

explorador de mão de obra barata a salvador de judeus. Trata-se de uma história verdadeira, confirmada pelos mais de 1200 judeus salvos pelo empresário primeiro em sua fábrica de esmaltados em Cracóvia, na Polônia e depois, quase ao final da guerra, em 1945, em Brunnlitz, na Tchecoslováquia. Para manter os judeus, prisioneiros do campo de Plaszow, Oskar, faz amizade com o comandante do campo, Amon Goeth, um sádico perverso que pratica tiro ao alvo nos prisioneiros como esporte. Na oposição entre o Oskar salvador e Amon cruel revela-se um dos traços mais fortes do melodrama, o conflito entre bondade e a mais pura vilania

O filme marca uma mudança na obra de Spielberg. Foi produzido com menos recursos que outros filmes seus, o que no caso de Spielberg significa um orçamento de US\$ 22 milhões (Mc Bride, 2011, 416). É um valor inferior, se comparado aos US\$ 60 milhões de *O Parque dos Dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993) – mesmo ano de *Schindler* - US\$ 41 milhões de *Amistad* (1994), US\$ 65 milhões de *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), US\$ 50 milhões de *Lincoln* (2009) e US\$ 100 milhões de *Inteligência Artificial* (*A.I.*, 2001). O filme não traz nenhuma grande estrela no elenco.

O ator Liam Neeson, que interpreta Schindler, ainda não era conhecido do público e foi premiado com o Oscar de Ator; Ralph Fiennes, até então pouco conhecido, e que faz o personagem do vilão nazista Amon Goeth, ganhou um Oscar de ator coadjuvante; apenas Ben Kingsley, que vive o contador judeu Stern, era o mais famoso do elenco, lembrado sobretudo por ter vivido Gandhi, no *biopic* homônimo de Richard Attenborough (1982), pelo qual recebeu o Oscar de Melhor Ator naquele ano¹⁹⁵. A produção foi quase inteiramente filmada em locações, principalmente em Cracóvia, incluindo cenas diante dos portões de Auschwitz e conta com equipe e elenco de várias nações: Polônia, Israel, Áustria, Croácia, Estados Unidos, Inglaterra.

O cineasta, que costumava se preparar com *story-boards*¹⁹⁶ antes das filmagens, registrou grande parte das cenas com câmera na mão – com ele próprio filmando alguns planos - e construção de muitas cenas foi decidida no momento do contato com a locação (Palowski, 1999), o que não afasta, em uma produção de tal porte, uma organização prévia. A história de redenção de Schindler foi filmada em preto e branco, criando imagens cruas, sombrias, com a intenção de serem lidas como um documento sobre os acontecimentos retratados

¹⁹⁵ O filme foi lançado inicialmente no mercado americano de forma limitada, em 15/12/93. O lançamento nacional aconteceu em 4/2/94, em 1.389 salas de exibição. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=schindlerslist.htm>. Acesso em: 18/09/17. A produção conquistou 7 estatuetas do Oscar em 1994: Filme, Diretor, Roteiro (Steve Zaillian), Fotografia (Janusz Kaminski), Direção de Arte (Allan Starski, Ewa Braun), Edição (Michael Khan), Trilha sonora (John Williams), figurinos (Anna Shepard). O filme também conquistou os seis principais prêmios do Bafta – o Oscar britânico – naquele ano: Filme, Direção, Roteiro, Fotografia, Edição, Trilha Sonora e Ator. Ao todo, o filme recebeu 85 premiações e 44 indicações. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0108052/awards?ref_=tt_awd. Acesso em: 18/09/17.

¹⁹⁶ Visualização prévia em desenhos dos planos de cada cena.

Na análise e na recepção, buscamos expor e debater a construção desta estratégia de acesso ao passado. *A Lista de Schindler* traz as sequências de impacto visual, como a do possível gaseamento de prisioneiras judias, trecho no qual nos aprofundaremos ao refletir sobre o papel do olhar e da posição de voyeur na qual o espectador é posicionado. O mesmo efeito será debatido em outros momentos, quando vemos Goeth atirando nos prisioneiros. Exporemos o importante papel que as sequências de montagem paralela exercem no filme, criando sentidos ambíguos.

Dos quatro dramas abordados, neste estudo *A Lista de Schindler* é o que mais apresenta informações históricas, geográficas e sociais na forma de texto sobre as imagens, como letreiros sobre datas, locais e acontecimentos, como intervenções visíveis do narrador, com a intenção de orientar a leitura do filme como um conjunto de evidências irrefutáveis. Nós nos aprofundaremos na análise das sequências de abertura e de encerramento e sua relação com a cultura judaica e o Estado de Israel e também na violenta liquidação do gueto de Cracóvia.

Nas manifestações sobre o filme, algumas apresentadas durante a análise, buscaremos expor o contexto em que se insere a produção, lançada em 1994, mesmo ano em que é inaugurado em Washington o *United States Memorial Holocaust Museum*. Traremos contribuições de historiadores e críticos, algumas elogiosas, outras furiosas, sobre o debate (infinito e complexo) representável-irrepresentável, o retrato dos judeus do filme, a centralidade e a redenção de Schindler, e as reações na Alemanha e em Israel.

Dedicaremos um espaço maior à adesão, diálogo e subversão do filme à categoria *Holocaust Film* e situaremos criticamente o registro melodramático ao final do filme, na sequência de despedida entre Oskar e os judeus salvos – momento em que a pretendida estética documental subitamente cede terreno a câmera estática e à trilha musical que hipervalorizam o popular *tropo* da despedida tanto na obra de Spielberg quanto no melodrama.

3.1. O testemunho, o livro, as dificuldades do projeto e as filmagens

De acordo com a biografia de Spielberg escrita por Joseph McBride (2011), Spielberg tomou conhecimento do livro do escritor australiano Thomas Keneally após receber, em 1982, uma crítica da obra publicada no *The New York Times* e enviada a ele por Sid Sheinberg, presidente da MCA, grupo ao qual pertencia a Universal. O que o atraiu à história foi a natureza paradoxal do personagem de Oskar Schindler, pois não se tratava de um judeu salvando judeus, mas de um nazista salvando judeus (2011, p. 424). Spielberg demonstrou enorme interesse pelo

livro, levando a Universal a comprar os direitos de filmagem para ele naquele mesmo ano, por US\$ 400 mil (Palowski,1999), porém ele não se comprometeu naquele momento com a narrativa do industrial tcheco.

Mas a história envolve um encontro ao acaso ocorrido anos antes. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o sobrevivente polonês Leopold Pfefferberg, um dos judeus salvos por Oskar, recomeçou sua vida nos Estados Unidos e durante anos carregou consigo documentos e fotografias, com a missão de encontrar alguma forma de transformar seu testemunho da ação de Schindler em uma narrativa. Em 1963 chegou a entrar em contato com o estúdio MGM, que faria um filme sobre o empresário, mas a negociação não deu certo. O máximo que Pfefferberg obteve foi uma quantia em dinheiro utilizada para ajudar o verdadeiro Oskar, que após a guerra fracassou em diversos empreendimentos e teve que ser auxiliado pelos seus *Schindlerjuden*.

Pfefferberg abriu uma loja de malas em Beverly Hills, Los Angeles. Em outubro de 1980, o escritor australiano Thomas Keneally¹⁹⁷, estava em Beverly Hills para autografar cópias de seu romance *Confederates*, de 1979, ambientado durante a Guerra Civil americana. Precisando de uma pasta para documentos, acabou entrando na loja de Pfefferberg.

Os dois começam a conversar até que o polonês descobre que Keneally era escritor e conta a ele sobre Schindler e sobre como ele mesmo e sua esposa foram salvos de serem enviados a Auschwitz. Pfefferberg falava de Oskar como um Jesus Cristo, mas não como um santo, lembrando que o empresário era bebedor e mulherengo. Após ver os documentos e imagens e ouvir explicações sobre o Holocausto, Keneally disse que não seria a pessoa adequada para a empreitada, alegando ser católico, não saber nada do Holocausto ou da cultura judaica. O escritor acabou sendo persuadido pelo polonês e passou os dois anos seguintes viajando por oito países (Israel, Estados Unidos, Alemanha, Polônia, Áustria, Argentina, Brasil) para entrevistar os *Schindlerjuden*. Foram entrevistados 50 sobreviventes. O autor também pesquisou em cartas e documentos de Schindler.

“Você vai ver. Algum dia Steven Spielberg vai fazer um filme baseado neste livro”, disse Poldek Pfefferberg em encontro com o amigo polonês, Franciszek Palowski meses após convencer Keneally a aceitar o projeto do livro. O jornalista respondeu que, apesar de se tratar

---

¹⁹⁷ Keneally nasceu em 1935 em Sidney. Foi indicado quatro vezes ao Booker Prize - premiação concedida anualmente ao melhor romance publicado em inglês no Reino Unido – por: *The Chant of Jimmie Blacksmith* (1972), *Gossip from the Forest* (1975), *Confederates* (1979) e *Schindler's Ark* (1982), pelo qual recebeu prêmio. Autor de romances históricos e livros de não-ficção, aborda o passado da Austrália em sua obra, e também escreve sobre outros acontecimentos e personagens históricos, como Napoleão Bonaparte, Abraham Lincoln, a Guerra Civil americana e a Primeira Guerra Mundial. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/thomas-keneally>. Acesso em: 17/09/17.

de uma bela história, Spielberg não faz este tipo de filme e argumentou que o cineasta lida melhor com filmes de aventura ou ficção científica. Além do interesse no livro, Spielberg encontrou-se pessoalmente com Poldek Pfefferberg em 1983, ocasião em que o sobrevivente perguntou quando ele começaria a filmar, e que o cineasta respondeu que levaria ainda uma década. O projeto demorou porque Spielberg não se sentia preparado para lidar com o Holocausto (p. 426-427). A história foi oferecida à Roman Polanski, que tinha uma conexão profundamente pessoal com os acontecimentos, pois era criança quando o gueto de Cracóvia foi liquidado pelos nazistas. Apesar da insistência de Spielberg, Polanski recusou várias vezes, alegando que também não se sentia maduro o suficiente para lidar com a narrativa. O projeto então foi oferecido a Martin Scorsese, que recusou.

Billy Wilder, cineasta judeu austríaco emigrado, que estava em Berlim quando Hitler chegou ao poder e perdeu familiares assassinados em Auschwitz, estava interessado em filmar o livro, como o último filme de sua vida. McBride (2011, p. 427) relata que Wilder acabou desistindo ao perceber o entusiasmo de Spielberg pela narrativa. Spielberg tinha tanta certeza que o *A Lista de Schindler* seria um fracasso que chegou a garantir a Universal que eles perderiam os US\$ 22 milhões que investiriam no filme e que eles deveriam dar o dinheiro a ele, pois jamais veriam um centavo de retorno (p. 416). Até 1993, nenhum grande estúdio havia investido uma soma tão grande em um projeto sobre um tema pouco palatável ao grande público, ainda mais filmado em preto e branco, longo e em estilo documental.

Spielberg recusou qualquer salário pelo filme, com a justificativa de que seria “dinheiro sujo”, informa McBride (p. 416), que revela ainda que os lucros obtidos com participação em bilheterias foram integralmente doados pela sua organização *Righteous Persons Foundation* a entidades judaicas e a projetos como o Memorial do Holocausto em Washington e a *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. A condição imposta pela Universal para Spielberg ter *A Lista de Schindler* produzido era fazer *Jurassic Park* primeiro.

A primeira versão do roteiro foi escrita pelo autor do livro, Thomas Keneally, mas ficou longa demais e seria melhor usada em uma série. Uma segunda versão foi criada por Kurt Luedtke¹⁹⁸, mas não agradou. O filme ganhou forma apenas na terceira versão, de Steven Zaillian¹⁹⁹. McBride conta que filmar *A Lista de Schindler* foi uma experiência intensa e dolorosa para o cineasta, que encarava pela primeira vez suas origens judaicas, as histórias que

---

¹⁹⁸ Roteirista que havia escrito *Entre Dois Amores* (*Out of Africa*, Sidney Pollack, 1985).

¹⁹⁹ Antes de *A Lista de Schindler*, Zaillian havia escrito filmes como *Tempo de Despertar* (*Awakenings*, 1991, Penny Marshall), *Dias Amargos* (*Jack the Bear*, 1993, Marshall Herskovitz) e *Lances Inocentes* (*Searching for Bobby Fischer*, 1993, dirigido pelo roteirista).

seus avós contavam sobre a *Shoah*, levando-o a chorar, sentir-se doente e assustado durante as filmagens na Polônia. Esta angústia, diz McBride, é transposta para a tela, pois o cineasta lidou com a memória de um povo ao qual pertence²⁰⁰. Para o biógrafo, “fazer o filme após mais de uma década de hesitação e negação foi a catarse que finalmente o liberou de ser ele mesmo, tanto quanto homem como artista” (2011, p. 144).

Os 92 dias de trabalho intenso em Cracóvia e o impacto emocional de lidar com um tema tão pesado levaram o cineasta a contar com a presença da esposa e de seus cinco filhos, além de visitas de seu rabino. O envolvimento com o Holocausto afetou tanto o cineasta que suas crises de choro eram atenuadas com episódios de *Seinfeld* e piadas contadas em telefonemas do ator Robbin Willians. Além do aspecto emocional e das filmagens, três noites por semana Spielberg se trancava no quarto do hotel alugado para sua família e coordenava, via satélite - usando dois canais alugados junto a TV Polonesa, um para áudio outro para vídeo - a edição final de *Jurassic Park* e seus dinossauros criados em computador, além de acompanhar a trilha composta por John Williams. *Jurassic* foi filmado três meses antes de Schindler, uma vez que o drama histórico precisava ser filmado quando ainda era inverno na Polônia. McBride acredita que este trabalho em dois filmes simultaneamente expressa bem a dualidade do cineasta entre os polos da arte e do entretenimento.

“Buscar refúgio do horror de *A Lista de Schindler* para brincar com dinossauros de fantasia também pode ter contribuído para se afastar da imobilidade pelo desespero enquanto lidava com a tarefa de recriar o Holocausto em lugares onde realmente ocorreu” (2011, p. 416).

Palowski (1999) conta que o diretor fez questão de visitar praticamente todos os lugares onde se passa a história de Schindler contada no livro de Keneally, ainda que para o filme alguns tenham sido feitos em outro espaço construído para esta finalidade. A fábrica da Emalia e o apartamento onde Oskar morou em Cracóvia que aparecem no filme são verdadeiros. Em Auschwitz, a cena da chegada do grupo de trabalhadoras judias de Schindler foi filmada apenas do lado de fora, na entrada. O campo visto no filme foi construído em um *set*. Espaços que

---

²⁰⁰ Gilman (1998) observa que na Austrália, terra do escritor australiano Thomas Keneally, os judeus se notabilizam por serem profissionais, homens de negócios, médicos, advogados, diferente dos Estados Unidos, onde eles se destacam no ambiente acadêmico, cultural e artístico. A partir desta diferenciação, Gilman argumenta que o escritor australiano observa o fenômeno do Holocausto na Europa Central de uma perspectiva distanciada, o que certamente reflete sua compreensão do ambiente. Sobre esta perspectiva de Keneally é que Spielberg vai acrescentar a sua, a de um artista judeu americano, também distante do palco dos acontecimentos representados no livro. A narrativa histórica de Keneally, centrada no empresário Schindler (um não-judeu) trata essencialmente da noção de virtude – de como um homem se torna virtuoso - que acaba também ditando o tema central do filme.

sofreram modificações ao longo dos anos, como o campo de Plaszow, foram reconstruídos em detalhes perto do campo original. O tour por Cracóvia incluiu outros locais mencionados no livro de Thomas Keneally, como a colina em que Oskar assiste à liquidação do gueto.

Após mais uma visita à cidade, para definir detalhes técnicos sobre as construções de réplicas do gueto e do campo de Plaszow, Spielberg chega a Cracóvia em 24 de fevereiro de 1993, onde permanece com a família por três meses em uma casa no subúrbio da cidade. Para desespero da produção, poucos dias antes do início das filmagens, o cineasta solicita alterações em várias cenas, acrescentando vários elementos, fruto de sua pesquisa com testemunhas. A filmagem começou em 1 de março de 1993 – a primeira de 72 diárias. A produção precisava de 200 extras, mas apareceram mais de 500 pessoas. Palowski (1999) informa que no começo dos anos 1990, a Polônia passava por uma crise econômica e além do trabalho como extra, muitos poloneses aproveitaram o filme para vender objetos e roupas de época em troca de algum dinheiro.

3.2. Análise de *A Lista de Schindler*

3.2.1. Prólogo no presente e transição ao passado em 1939

A primeira imagem do filme, em cores, mostra uma mão riscando um palito de fósforo para acender uma vela. Esta mesma mão conduz o palito com a chama até outra vela próxima e a acende (*figura 51 – figuras disponíveis entre as páginas 273 e 290*). Assim que a chama envolve a segunda vela – que permanece no centro do quadro, envolta pela escuridão total do ambiente - ouvimos uma voz masculina que recita o *Kiddush*²⁰¹. A imagem seguinte mostra, em plano aberto, uma família judia em torno de uma mesa. À esquerda, o rabino, um homem e uma mulher - e do lado direito um menino e uma menina. Ao fundo, no centro, outro homem. Estão em pé, parcialmente iluminados pela pouca claridade que vem de duas janelas, que mal possibilita perceber seus corpos e rostos no cômodo onde estão. Sobre a mesa permanecem as

---

²⁰¹ Tradicional oração judaica que abre o *Sabbath*, o período sagrado para os judeus, celebrado no início da noite das Sextas-feiras. Disponível em: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/what-is-shabbat-jewish-sabbath>. Acesso em: 17/09/17. Horowitz (1997) aponta que o ritual da *Kiddush* apresenta apenas uma voz masculina, sendo que no judaísmo tradicional é a mulher da casa que abre o Sabbath ao acender as velas – tradicionalmente associadas na cultura judaica à mãe judia.

duas velas em castiçais, uma garrafa de vinho e um tecido bordado cobrindo o pão *challah*²⁰² (figura s2).

Após o corte, vemos o menino, com cabelos trançados e *quipá*, perto da vela acesa. Uma fusão breve revela a sala vazia, com mais luminosidade penetrando pelas duas janelas. A oração continua e créditos aparecem no canto esquerdo da tela: *Universal Pictures Presents*. Fusão para um enquadramento mais próximo das velas já consumidas até a metade. Mais créditos sobre a imagem: *An Amblin Entertainment Production* (figura s3). Outra fusão e vemos as velas quase inteiramente consumidas, ocupando as extremidades do quadro. Entre elas surge a inscrição: *Schindler's List*. Mais uma fusão e o quadro mostra a pequena chama rosada da vela se apagando (figura s4).

A abertura do filme – cujo padrão presente/passado será retomado em *Ryan* - estabelece em termos visuais o drama que será encenado. O início em cores esclarece que a narrativa será construída sobre o povo judeu, simbolizado pela família em seu ritual de *Sabbath*. A família é bastante ortodoxa, o que se revela pelas roupas, cortes de cabelo e pela pouca luz que entra pelas janelas²⁰³. As breves fusões com a sala vazia criam um estranhamento, sugerindo que esta família (que aqui simboliza o povo judeu) desapareceu, assim como a chama da vela, que ao ser finalmente consumida, aparece em preto e branco, nos transportando ao passado, no exato instante em que termina a prece do rabino. Será a chama desta vela que os nazistas vão tentar apagar. Porém a vela tem ainda outro sentido, o da esperança de ser acesa e iluminar mais uma vez. Observamos no breve prólogo elementos relevantes à questão central da tese: a desintegração da família, situação presente nos filmes de Spielberg, o contraste entre luz e escuridão, marca autoral do cineasta (Kendrick, 2014) e a noção de polaridade – base do melodrama – entre a chama (virtude, esperança) e a vela apagada (trevas, vilania). A cor será retomada parcialmente na sequência de liquidação do gueto de Varsóvia, com a roupa da menina de casaco vermelho e retornará ao final, com os atores caminhando rumo a Israel.

Já em preto e branco, a câmera se move verticalmente acompanhando o fio de fumaça que sai da vela. Há um corte, ouvimos um apito de trem e vemos o movimento oposto, em que a câmera desce acompanhando a fumaça que sai da chaminé deste trem (figura s5), até mostrá-lo lateralmente. A transição do *Sabbath* para o passado também é construída simbolicamente

---

²⁰² Pão trançado consumido em cerimônias religiosas. Disponível em: http://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/480266/jewish/Why-Is-Challah-Braided.htm. Acesso em 21/09/17.

²⁰³ No *Sabbath* evita-se acender e apagar as luzes.

pela montagem, que conecta a fumaça da vela com a fumaça do trem. Associamos esta mesma fumaça com outra cena do filme, no campo de Auschwitz, como veremos adiante.

Outro movimento revela o trem parado diante de um edifício e os letreiros: *Setembro de 1939: em duas semanas as forças alemãs derrotaram o exército polonês. Os judeus tinham ordem de relacionar todos os membros da família e mudar para grandes cidades. Mais de dez mil judeus chegam todos os dias a Cracóvia.*

Homens de preto e chapéu desmontam mesas diante do prédio e colocam sobre elas papéis, pranchetas, carimbos, canetas e tinteiros. Enquanto um deles prepara a mesa, um grupo de judeus ortodoxos se aproxima, tendo à frente um idoso, de longa barba branca. Vemos em detalhe a mão que insere a caneta no tinteiro e este homem de preto, sentado, perguntando ao idoso seu nome. Um breve corte, disfarçado pelo apito do trem, revela uma fileira de homens sentados, vistos com a câmera instável, em movimento, perguntando nomes e preenchendo documentos. Ouvimos vozes em polonês e em alemão.

Close-ups mostram rostos de homens e mulheres que dizem seus sobrenomes e nomes, enquanto vemos estes nomes sendo datilografados em folhas de papel em máquinas de escrever. Os planos variam: alguns mostram as faces, outros, no mesmo quadro, os interrogados e os funcionários sentados, mantendo a dinâmica de revelar primeiro o rosto e em seguida o nome sendo escrito à máquina (figuras s6 e s7)). Os planos se tornam mais breves. Ouvimos uma melodia de violino, o quadro nos mostra diversos nomes de judeus datilografados com rapidez, um após o outro. Os nomes datilografados nos preparam para a mesma dinâmica que será retomada adiante, quando Schindler e Stern vão preparar a lista com os judeus a serem salvos de Auschwitz.

3.2.2. Apresentação de Schindler: vida social, bajulação dos nazistas, apoio dos judeus, êxito no empreendimento e a primeira salvação

A melodia de violino ganha acompanhamento de um acordeão. Sobre uma mesa, vemos a fonte desta música, um rádio, e uma mão que serve bebida em um copo, ao lado de um cinzeiro com cigarro aceso. Um homem seleciona gravatas sobre um terno estendido na cama e escolhe abotoadoras de uma caixa de metal. Este homem se veste na contraluz, não vemos seu rosto, apenas sua silhueta: ele dá o nó na gravata, ajeita a camisa com a abotoadora, insere um lenço na lapela, tira maços de notas de dinheiro e um relógio da gaveta da cômoda (*figura s8*). Ele prende um *pin* com o símbolo do Partido Nazista na lapela (*figura s9*). A música termina. Este homem, cuja face ainda não nos foi revelada, é apresentado com detalhes que nos remetem à

preparação de um soldado que se equipa para uma batalha. propositalmente, ele nos é revelado neste instante por aspectos relacionados às aparências, como cigarro, bebida, dinheiro e roupas, alguém, vaidoso e obcecado com luxo e prazeres, um personagem sobre o qual o narrador ainda não é capaz de obter uma imagem de um eu unitário ao ponto de nos mostrar seu rosto e corpo com maior clareza. Neste início, Schindler é um empresário bajulador de nazistas, bem distante do salvador de judeus em que irá se converter posteriormente.

Na sequência seguinte, a câmera segue este homem entrando em um *nightclub*. Ainda de costas para nós, percebemos que ele para na entrada, sussurra algo no ouvido de um funcionário, e retira uma nota de seu bolso (*figura s10*). Os dois entram no sofisticado recinto seguidos pela câmera em movimento. Casais dançam tango ao som de uma orquestra que toca *Por una cabeza*. O homem é conduzido até uma mesa, o funcionário se afasta, a câmera dá a volta e finalmente revela a face de Oskar Schindler (Liam Neeson) sentado, observando o ambiente (*figura s11*). Pesquisador e autor de obras sobre Holocausto e gêneros, Barry Langford²⁰⁴ destaca que o início do filme denuncia o enquadramento aos gêneros: acúmulo de detalhes de época, sombras da estética *noir* e suspense na revelação do rosto do protagonista - lembrando a apresentação de Rick (Humphrey Bogart) em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) - outro filme em que o protagonista começa interessado em lucrar e termina envolvido com uma causa.

O funcionário que o conduziu volta ao seu posto na entrada e pergunta a outro se conhece aquele homem, enquanto vemos, ao fundo, no centro da composição, pelo enquadramento do vidro de uma janela, Schindler na mesa. Neste caso, a técnica remete a *Citizen Kane* (1942) na cena em que Orson Welles faz um *travelling* mantendo o protagonista ainda menino brincando na neve no centro do quadro, enquanto seus pais decidem seu futuro (*figura s12*). Spielberg irá filmar vários momentos do filme mostrando os personagens através de janelas e molduras e outros obstáculos, como iremos apontar.

Oskar fuma e troca olhares com uma mulher em outra mesa (*figura s13*). A câmera, em *travelling* lateral, segue seu olhar e mostra um animado grupo de oficiais alemães nazistas em uma mesa próxima a Oskar, fundindo o olhar do sujeito que observa com o objeto observado. Uma fotógrafa tira fotos dos militares: *flashes* breves iluminam as insígnias de seus uniformes, atraindo a atenção de Oskar (*figura s14*). Um plano mostra a orquestra tocando e uma mesa vazia com a placa *reservé*. Um militar de meia idade entra no local acompanhado de uma jovem

---

204 Senior Lecturer in Film and Television Studies at Royal Holloway, University of London, Barry Langford é autor os livros *Film Genre: Hollywood and Beyond* (2005) e *Teaching Holocaust Literature and Film* (com Robert Eaglestone, 2007),

e de outro militar e se dirigem à mesa. Oscar os observa, ergue um cigarro e uma nota de dinheiro.

Oscar pede a um garçom que ele leve uma garrafa à mesa. Na outra mesa, o garçom serve a bebida aos militares, surpresos com a cortesia. O mais velho ordena que o militar mais jovem descubra quem é Schindler, que é visto ao fundo da composição. O oficial se dirige a Oskar, é saudado por ele, que logo o convida a sentar. O mais velho, que falava com a moça, observa a cena incomodado e se dirige à mesa de Oskar. Quando se aproxima, Oskar o cumprimenta e se apressa para trazer a jovem para sua mesa, elogiando o perfume dela no trajeto. Com os quatro acomodados na mesa de Oskar, um *flash* é disparado iluminando o oficial mais velho.

Toda a sequência é construída tendo o olhar ambicioso de Oskar como ponto de partida. Mesmo nos breves planos em que os militares conversam, vemos Oskar ao fundo – ainda que distante, ele domina a situação. A sequência serve ainda para apresentar outras características do personagem: bajulador de poderosos, sedutor e bastante à vontade com os prazeres da vida noturna, o que será confirmado em seguida.

Os dois militares da cena anterior, acompanhados de um terceiro, bebem e aplaudem duas jovens que dançam diante deles no salão. Oskar, com um foco de luz destacando a região dos olhos, os observa, sussurra algo ao garçom e dá a ele algumas notas. Assim como o diretor controla e direciona nossa atenção, Oskar, na diegese, controla a situação. Uma farta refeição é servida em uma mesa comprida para os militares, as dançarinas e Oskar (*figura 15*). Os oficiais comem, abraçados pelas jovens, e comentam sobre a obrigatoriedade de uso das estrelas em roupas por parte dos judeus. Um deles menciona como os alfaiates se aproveitaram do fato para vender estrelas por três *zlotes*²⁰⁵.

Oskar questiona o *maitre* sobre os vinhos disponíveis, revelando-se conhecedor de rótulos e safras. A mesa de Oskar passa a ser o centro das atenções, com os músicos tocando para um enorme grupo de militares visivelmente embriagados, que agarram as dançarinas. Todos cantam a melodia tocada pelos músicos, a *volkslieder Wem Gott will rechte Gunst erweisen*²⁰⁶, incluindo Oskar, em pé, no canto da mesa, segurando uma garrafa e liderando a cantoria. Um oficial mais velho acompanhado de uma mulher passa pela mesa animada. O casal senta-se na mesa reservada. O oficial alemão pergunta ao *maitre* quem é aquele homem – Oskar é visto ao fundo, em profundidade de campo, cantando com uma garrafa na mão. O *maitre*

---

²⁰⁵ Moeda polonesa.

²⁰⁶ *Volkslieder* é uma canção folclórica. Esta é do século XIX e sua tradução é *A quem deus mostrará o favor certo*. Evidentemente que a canção neste contexto soa bastante irônica. (Hartong, 2012).

responde sorridente: *É Oskar Schindler*. É a primeira vez em que seu nome é mencionado e a pergunta, feita por um oficial nazista, tem por função justamente revelar e apresentar o empresário, cercado de poderosos, mulheres e bebidas.

A fotografia aponta sua máquina para o animado grupo. Vemos Oskar posando ao lado do militar mais velho do início da sequência e da jovem e sorrindo ao lado de outro oficial, em pé. Planos breves intercalados por flashes mostram Oskar ao lado de vários militares (*figura 16*), depois com as dançarinas e por fim apenas com mulheres em volta. Em outro plano mais aberto vemos o grupo brindando a Cracóvia. Um plano mais próximo revela Oskar brindando com o oficial mais velho que estava na mesa reservada, que pelo uniforme demonstra ser de uma patente superior. Estas imagens serão vistas posteriormente, emolduradas em fotografias no escritório de um dos oficiais, como uma recordação visual da bem-sucedida operação de abordagem e bajulação promovida por Oskar. Um aspecto relevante da sequência de apresentação é a intenção clara do cineasta de construir um perfil bem demarcado de seu protagonista, criando neste instante uma atmosfera de ambiguidade em torno de Oskar.

Enquanto espectadores, somos levados a perguntar: é este *bon vivant* o salvador de 1.220 judeus? A apresentação dele em ambiente noturno e festivo sustenta esta ambiguidade, afastando-o inicialmente do polo da virtude – reconhecimento que o melodrama precisa provar para se equilibrar sobre o jogo entre inocência/bondade e crueldade/vilania. Porém, o brilho nos olhos ao observar os nazistas, a desenvoltura e outros talentos sociais são aqui colocados como um véu, que será cairá no instante em que o personagem começar a salvar prisioneiros judeus empregando-os em sua fábrica confirmando-o como personagem virtuoso. Ao contrário de *Lincoln*, por exemplo, em que a virtude está declarada e depositada desde o início no personagem-título, em *Schindler* ela será despertada e revelada, dentro de um processo de conversão.

As ações da sequência obedecem à estrutura clássica, com causas (ações de Oscar) que resultam em efeitos (aproximações com os nazistas). Em *Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism and Public Memory*²⁰⁷, a historiadora de cinema e cultura de massa, Miriam Hansen (1997) argumenta que este formato, com seus códigos bem claros de representação, sintetiza uma experiência assombrosa como a do Holocausto nas ações de um único personagem, um salvador, e suas vítimas salvas. O modelo de narrativa no qual Spielberg se notabilizou pede um protagonista, objetivo, relações de causalidade, obstáculos e organização de temporalidade e espacialidade, sempre buscando a clareza na transmissão das

²⁰⁷ Publicado originalmente em *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 2 (Winter, 1996), ps. 292-312. Também nos referimos à versão que consta na coletânea organizada por Loshitzky (1997), *Spielberg's Holocaust* (ps. 77-103).

informações. Hansen lembra que a linearidade clássica se revela limitadora para representar um evento como a *Shoah*, que em si próprio desafia uma ideia de sentido, ordem ou organização narrativa. “Da mesma forma, a teologia mortal da *Shoah* representa uma trajetória temporal que refuta qualquer dramaturgia clássica de *deadlines*, suspense e resgates em pouco tempo, para momentos de alívio e intensidade melodramática” (p. 298).

Langford (2005) acredita que *A Lista de Schindler* falha justamente por se recusar a tratar um acontecimento da dimensão do Holocausto de uma forma mais inovadora, do que obedecer aos códigos de uma ficção burguesa, com direito a escolha moral, narrativa linear, conflito e simplificação do filme de gênero hollywoodiano. “O projeto fundamental do filme é trazer o Holocausto dentro dos parâmetros representacionais mais normativos, universalmente aceitos e globalmente compreendidos, aqueles do filme clássico de Hollywood” (2005, p. 263).

As cobranças sobre a representação do Holocausto nos moldes da narrativa clássica e a adoção de um estilo documental ignoram o fato de que um cineasta como Spielberg atua dentro da tradição do cinema americano de espetáculo e entretenimento, porém absorvendo e dialogando com uma estética moderna, na típica fusão entre a cultura de massa e a forma mais sofisticada, tão ao gosto da pós-modernidade. Dificilmente um cineasta inserido em tal tradição, que na sua lógica de *studio system* faz do filme uma mercadoria a ser comercializada, não importando o tema ou os tabus envolvidos em torno de sua representação, abraçaria uma proposta experimental ao tratar do Holocausto.

Analisando o filme da perspectiva do gênero, Langford aponta que se trata de uma obra bastante consciente da recriação do Holocausto dentro das formas consagradas por Hollywood. Um exemplo é a proposição documental, com a fotografia em preto e branco, que reforça a pretensão à verdade, levando o público a aderir a ideia de deslocamento temporal, como se o filme fosse antigo e igualmente tratasse de um tema antigo. Loshitzky (1997) lembra que o filme combina a iconografia do filme *noir* com uma *mise-en-scène* extraída do moderno cinema europeu, que ela entende como “uma imaginação formada pelo decadente, mórbido e por visões eróticas inspiradas pelas grandes tradições artísticas europeias: Romantismo alemão, Decadentismo, Simbolismo francês e a grande ópera italiana” (p. 4). Elsaesser (1996) conecta o filme tanto à história do cinema europeu quanto ao estilo europeu de filmagem, pela decisão de filmar em locações na Polônia pós-Guerra Fria, em uma homenagem a cineastas como Win Wenders, Andrej Wajda e ainda ao fato de Spielberg ter convidado Roman Polanski para dirigir o filme – que em 1992 faria o seu próprio *Holocaust Film*, *O Pianista*.

Para Armond White (1994), a escolha de filmar em preto e branco revela que o cineasta e seu Diretor de Fotografia e habitual colaborador Janus Kaminski²⁰⁸, não acreditariam que um evento como o Holocausto poderia ser aceito e autenticado pelo público se fosse registrado em cores. O estilo de Kaminski, fundindo o documental, com luz natural e estilização dramática “(...) na verdade serve apenas como uma função banal, reverencial” (p. 52). O filme, diz White, é fraco como história e forte ao evocar emocionalmente os eventos mostrados, lançando mão de técnicas como iluminação de efeito emotivo, edição rápida e o que ele considera o efeito mais enganador de todos, a pretensão do realismo documental.

De acordo com ele, “é uma tática desesperada, não-original para um fabulista-estilista que se tornou um cineasta lendário sempre surpreendendo o público, carregando um parque de dinossauros de comentários éticos, inserindo ironia na fascinação de uma criança com aviões Mustang” (p. 51)²⁰⁹. O autor ataca o estilo pseudo documental do filme, que é associado a uma suposta objetividade, enquanto seus filmes até aquele momento apresentam cores vivas, como *A Cor Púrpura* (1985), no qual o emprego da cor conseguiu desafiar preconceitos do público na representação da rotina sulista dos escravos como um mero registro documental.

A respeito das críticas ao estilo documental perseguido pelo filme, consideramos importante apresentar a justificativa fornecida pelo autor do livro em que se baseia o filme, Thomas Keneally, ao comentar a construção de uma narrativa baseada em acontecimentos verdadeiros, repleta de tantos testemunhos, Keneally, logo no prefácio de seu livro:

“O estilo e o esquema adotados nos romances têm sido frequentemente usados por autores modernos para contar uma história verdadeira. Foi o caminho que decidi seguir aqui — não só por ser de romancista a minha única profissão, mas porque a técnica do romance me pareceu adequada a um personagem da ambigüidade e magnitude de Oskar. Contudo, tentei evitar qualquer ficção, pois assim fazendo iria adulterar o relato, e procurei separar a realidade dos mitos que se criam em torno de um homem da envergadura de Oskar. Por vezes se fez necessário uma reconstrução razoável das conversações que Oskar e outros poucos relataram. Mas a maioria dos contatos e entendimentos, e todos os eventos se baseiam nas recordações detalhadas dos *Schindlerjuden*, do próprio Schindler e de outras testemunhas dos incríveis salvamentos por ele efetuados” (2014).

Do ponto de vista de quem participou do filme, as motivações reforçam o discurso da pretensão à autenticidade histórica. Ao contrário de filmes anteriores, onde havia um intenso

---

²⁰⁸ Desde *A Lista de Schindler*, Kaminski trabalhou em quase todos os filmes de Spielberg: *Amistad* (1997), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), *A.I.*(2001), *Minority Report* (2002), *Prenda-me Se Puder* (2002), *O Terminal* (2004), *Munique* (2005), *Guerra dos Mundos* (2005), *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*(2008), *Cavalo de Guerra* (2011), *Tintin*(2011), *Ponte de Espiões*(2015), *Meu Amigo Gigante* (2016).

²⁰⁹ Referência aos filmes *Parque dos Dinossauros* (1993) e *Império do Sol* (1987).

planejamento antes da filmagem, em *A Lista de Schindler* o cineasta não recorreu ao *story board*²¹⁰. Muitas cenas foram preparadas no momento em que Spielberg chegava aos locais de filmagem em Cracóvia. De acordo com Mc Bride:

“O princípio de direção de Spielberg era manter-se aberto ao cru, a emoção não-mediada que cada cena, cada cenário, cada grupo de personagens evocava para ele. Não era a primeira vez que ele trabalhava sem a segurança dos *storyboards*, mas desta vez havia um imperativo emocional maior. Ele queria que esta história, de um certo sentido, contasse a si mesma” (2011, p. 431).

Kaminski justificou a sua abordagem para o universo de Schindler:

“(...) como se eu tivesse que fotografá-lo 50 anos atrás, sem luzes, *dolly*, tripé. Como eu faria? Naturalmente, muito seria com câmera na mão, muito seria feito no chão, onde a câmera não estava nivelada...era simplesmente mais real ter certas imperfeições no movimento de câmera, ou imagens suaves. Todos estes elementos acrescentam ao aspecto emocional do filme” (Mc Bride, 2011,p. 431).

O uso de câmera na mão, sobretudo nas cenas que envolvem multidões, deu a várias sequencias o aspecto documental, cru, espontâneo para traduzir visualmente o terror e a desorientação das vítimas judias diante da violência dos nazistas. Executivos da Universal pressionaram para que Spielberg filmasse uma versão colorida para ser lançada em *Home Video*, porém ele insistiu no preto e branco, argumentando que a maioria das imagens existentes sobre o Holocausto são monocromáticas. “Em preto e branco a maior diferença é que você precisa criar a separação através da luz. Com a ausência de cor, eu tive que jogar luz nos rostos enquanto filmava para que eles se tornassem o objeto mais claro da cena”, explica Kaminski²¹¹.

O mesmo princípio foi seguido pelos responsáveis do Design de Produção, que pintaram as paredes mais claras ou mais escuras de modo a evidenciar os rostos de cada cena, para que eles não se misturassem ao fundo, e com os figurinos, que evitavam ser da mesma cor da pele dos atores. Não há movimentos de *steadycam*,²¹² planos com guias ou movimentos com *zoom*, resultando em um estilo visual seco, livre das seguranças do aparato disponível para este porte de produção. A este respeito, mencionamos uma declaração do cineasta:

²¹⁰ Visualização prévia em desenhos dos planos de cada cena.

²¹¹ Disponível em: <https://ncowie.wordpress.com/2008/03/25/schindlers-list-production-notes/>. Acesso em 15/05/17.

²¹² *Steadycam* é o equipamento em que a câmera é acoplada ao corpo do operador permitindo estabilizar as imagens registradas.

“Me sinto mais como um jornalista que o diretor deste filme. Sinto como se eu estivesse mais reportando que criando. Estes acontecimentos, o personagem de Oskar Schindler e as boas ações que ele fez em uma época terrível não foram criados por mim, eles foram criados pela história. Estou mais é interpretando a história, tentando encontrar uma forma de comunicar esta história às pessoas, mas eu realmente não estou usando as forças que geralmente uso para entreter o público. Eu tenho um grande desejo de entreter, de manter o público interessado - de não entediar ninguém. Neste instante, realizando este filme, estou recorrendo a um conjunto de ferramentas completamente diferente, que, como cineasta, eu realmente nunca tive em minhas mãos antes. Este filme não deveria agradar ao público” (Spielberg apud Palowski, 1999, p xix).

Zelizer (1997) defende que “Spielberg foi bem-sucedido não porque fez um bom filme, mas porque fez um filme que se parece menos com seus outros filmes (...) ele é um cineasta que mostrou ao público menos de suas habilidades” (p. 24). O que estas declarações e as críticas em torno da estética do filme levantam não chega a ser novo. Trata-se de um debate bastante antigo, sobre forma e conteúdo. A questão crucial que o filme traz é sobre o impacto de uma forma mais crua, instável, em preto e branco, semelhante ao registro documental, sobre o conteúdo que está sendo abordado. *Schindler* seria o mesmo filme e teria a mesma repercussão se fosse filmado em cores, com todos os recursos técnicos e estilísticos disponíveis ao cineasta? Mais ainda, a opção de filmar em preto e branco garante por si própria a função de jornalista que o diretor menciona na declaração? Acreditamos que a opção realmente traz um impacto e inevitavelmente remete ao passado, porém não evita a adesão do filme ao melodrama.

Um grupo de soldados marcha pelas ruas de Cracóvia. Crianças acompanham a marcha. Soldados humilham um grupo de judeus ortodoxos, cortando suas tranças com faca e rindo deles. A ação é registrada com câmera na mão, instável, estilo que emula o documental e que permanecerá na maior parte do filme (*figura s17*). Um homem caminha diante de uma fila de judeus que trazem estrelas de Davi costuradas em seus casacos. O quadro mostra, em movimento, o *pin* com a suástica presa ao casaco deste homem, Schindler, que caminha confiante pela rua, enquanto na calçada centenas de judeus aguardam. Oskar entra em um prédio com escadarias circulares e sobe tranquilamente, passando por filas enormes de judeus.

O narrador nos informa por letreiros: *Judenrat – o Conselho dos Judeus, era formado por 24 judeus eleitos, responsáveis pelo cumprimento das ordens do regime de Cracóvia, como fazer lista de tarefas, alimento e moradia, um local para receber queixas*. Em uma sala lotada, planos breves mostram judeus reclamando com funcionários do *Judenrat*. Oskar entra no recinto, pergunta por Itzhak Stern, todos param de falar. Vemos Stern (Ben Kingsley) sentado entre outros funcionários. Ele se identifica.

Oskar e Stern conversam em uma sala reservada. Oskar conta que pretende construir kits com talheres, mas que precisa de dinheiro para financiar o empreendimento. Pede ajuda de Stern para obter contato com investidores judeus. Stern responde que judeus não podem mais ser donos de negócios, e Oskar diz que ele mesmo será o dono e pagará com panelas para que os judeus possam vender no mercado negro. Oferece a direção da fábrica a Stern, que questiona: *Os judeus colocam o dinheiro, eu trabalho e o senhor faz o que?* Oskar responde: *Eu faria saber que a fábrica está funcionando, daria uma certa imagem, sou bom nisso, não no trabalho, mas na apresentação.* Os dois se olham em silêncio. Oskar insiste para ele convença os investidores. A cena começa com os dois conversando em lados opostos da mesa, com uma grande janela aberta no centro do cômodo (*figura s18*), e termina com o par campo-contracampo, revelando as distantes e conflitantes posições de cada um neste momento. A fala de Schindler revela a crença na autoimagem que nutria de si mesmo, como alguém apto para vida social (e noturna) mas não necessariamente um gestor.

Um jovem com a estrela de Davi no braço para diante da vitrine de uma loja e observa, pelo vidro, cartazes com imagens de diferentes cabeças humanas e dimensões, sugerindo que os judeus têm cabeças menores e, portanto, menos inteligência (*figura s19*). Este homem entra em uma igreja católica. Enquanto uma missa é celebrada, vários homens sentados nos bancos sussurram e falam de negócios do mercado negro. O homem com a estrela de Davi senta-se perto deles, mostra um vidro e reclama para um dos homens que havia pedido graxa de sapato em latas de metal, não em vidro (*figura s20*). Os homens discutem e Oskar interrompe a conversa, elogiando a camisa deste homem, perguntando onde poderia obter uma igual.

Os negociantes rapidamente se afastam. Dois deles dizem que é ilegal comprar ou vender e que estão ali apenas para rezar. O homem, Poldek Pfefferberg (Jonathan Sagall), pergunta se Oskar tem ideia de quanto custa uma camisa como a que veste. Oskar responde: *Coisas boas custam dinheiro.* Os dois se olham por um instante, até que o homem tira um bloco do bolso e pergunta: *quantas.* Oskar diz que precisará de outras coisas também, de tempos em tempos.

A pesquisadora do Holocausto, Sara Horowitz²¹³ (1997), aponta que é justamente no espaço religioso católico que o filme constrói representações negativas dos judeus, como materialistas, sem respeito a outras religiões, colocando os dedos em água benta, fazendo

---

²¹³ Diretora do Centre for Jewish Studies at York University, e professora de *Comparative Literature* na *Division of Humanities*. Autora de *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction* (1997). Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/author/horowitz-sara>. Acesso em 01/12/17.

negócios no mercado negro e violando aquele que seria um lugar sagrado. Apesar de ser um filme sobre os judeus, aponta ela, a única instituição religiosa mostrada é a igreja católica, com exceção do cemitério judaico com lápides removidas para pavimentar uma via no campo de Plaszow. Percebemos que a religiosidade judaica pode não ser representada no espaço de uma sinagoga, por exemplo, mas ela está presente no prólogo, na família judia e o *Shabbath*, ritual que se repetirá na fábrica de Oskar quase ao final do filme. A sequência de encerramento, no cemitério, como veremos, acontece em espaço católico, mas mostra uma homenagem judaica. A afirmação ignora outra referência à religiosidade judaica: os créditos finais são exibidos sobre imagens da via pavimentada com lápides – são as últimas imagens do filme, antes dos créditos sobre tela escura.

Uma multidão, com gente carregando malas e utensílios diversos, atravessa uma ponte. O narrador informa: *20 de março de 1941 – data final para a entrada no gueto. O decreto 44/91 estabelece um distrito judeu fechado ao Sul do Rio Vístula. É obrigatório morar no gueto murado. Todos os judeus de Cracóvia e adjacências são forçados a sair de suas casas e viver espremidos em uma área de 16 quarteirões (figura s21)*. Esta intervenção do narrador se fará presente no filme especialmente em duas formas: em letreiros informativos, como este, e nas sequências de montagem que criam sentidos alternando dois espaços, como demonstraremos.

Ouvimos uma melodia triste de metais. Na multidão, planos particularizam personagens que vão retornar adiante, como o menino que se esconderá na latrina para escapar dos nazistas. Sob a neve, uma fila de judeus com estrelas nos braços aguarda para retirar documentos de funcionários em mesas na rua. Observados por um militar, um homem e uma mulher guardam talheres de prata, quadros e fotografias em malas. Na saída, este homem retira a *mezuzá* da porta e o beija²¹⁴.

Na rua molhada, diante de um prédio, esta família sai levando malas e empurrando um carrinho com pertences. Eles se juntam à multidão de judeus que passa diante deles com malas, guiando carroças com moveis e objetos. Neste instante, em plano aberto, um carro para diante do edifício e dele sai Oskar, que é cumprimentado por dois militares na entrada. Na rua, crianças atiram pelotas de barro nos judeus. Uma menina grita: *Adeus, judeus!* várias vezes. A câmera permanece ao lado das crianças agressoras neste breve plano. Oskar entra no apartamento que

---

²¹⁴ Conhecida como uma ombreira de porta, é um objeto ritual a religião judaica, um pequeno estojo de metal ou madeira que contém um rolo de pergaminho onde estão escritos em hebraico textos extraídos do *Deuteronômio* 6;4-9 e 11;13-21. A mezuzá é fixada na parte superior do lado direito da ombreira nas portas das casas e é costume beijar a ponta dos dedos e tocá-la ao entrar e sair da casa (Azevedo, 2002, p. 253).

vimos ser desocupado. Ao longe, ouvimos a voz da menina gritando *adeus judeus* mais três vezes. O paralelismo entre a ascensão de Oskar pela bajulação dos militares alemães, com a sua presença em um apartamento que pertencia a judeus expulsos, e a caravana rumo ao gueto, é reforçada na dimensão sonora, com os gritos da menina, como se o próprio Oskar gritesse para os judeus.

A família judia expulsa sobe as escadas escuras e apertadas de uma habitação levando seus pertences. Oskar entra no quarto do apartamento luxuoso e deita-se na confortável cama, observado por um militar (*figura s22*). O casal expulso passa por um corredor, onde um homem se barbeia e uma mulher embala um bebê (*figura s23a*). Revoltada, a mulher expulsa entra em um quarto pequeno e sujo. Corte para Oskar sentindo-se confortável na cama do quarto, com os braços cruzados atrás da cabeça, dizendo para si mesmo: *Não poderia ser melhor*. No cômodo minúsculo, a mulher, parada diante da janela, diz ao marido: *Poderia ser pior*. O homem revoltado larga a mala no chão e pergunta: *Como no mundo poderia ser pior que isso?* Veremos adiante que será bem pior. O narrador opera a montagem de modo a estabelecer o movimento de ascensão de Oskar e de declínio da família judia: um ganha o luxo e o conforto que os outros acabam de perder, tendo o quarto – local de intimidade e privacidade - como espaço de comparação.

Sob chuva, os judeus passam por funcionários que entregam documentos. Um dos funcionários é Goldberg, que estava na igreja com os negociantes do mercado negro. Ele reconhece o amigo Poldek na fila. Goldberg conta que faz parte da polícia do *Judenrat*, que o emprego é ruim, mas que se ganha algum dinheiro. Poldek se afasta com a companheira Mila.

No gueto, Stern apresenta dois investidores judeus, idosos e magros, a Oskar. O encontro acontece dentro do carro de Oskar, que aguarda no banco do motorista (*figura s23b*). Oskar oferece pagar para cada *zloty* investido 200 quilos de esmaltados por mês. Os judeus recusam o acordo e exigem um percentual da companhia. Oskar alega que eles vivem no gueto, que é um ótimo acordo e que a garantia de cumprimento é a sua palavra, pois nenhum tribunal aceitará um contrato. Os dois judeus falam entre si. Nós os vemos pelo reflexo do retrovisor interno do carro, do ponto de vista de Oskar (*figura s24*). Tal ponto de vista os torna figuras diminutas, ridículas e decrépitas, murmurando em ídiche. Em seguida vemos Oskar em uma sala recebendo uma grande quantidade de notas de dinheiro entregues pelos dois judeus idosos e por Stern. É gritante o contraste crido pelo narrador, que revela entre Oskar alto e elegante, e os judeus, baixos e magros, em uma diferença que será reforçada ao longo do filme. A linha de produção começa a funcionar na fábrica. No escritório, Oskar e Stern recolhem livros e documentos do chão. Stern informa que os empregados judeus ganham menos que os poloneses

e os alemães e seus salários devem ser pagos diretamente à SS. Oskar questiona porque contrataria poloneses, se eles custam mais que os judeus.

Câmera na mão mostra Stern na rua, rodeado por um grupo de pessoas: ele conta que há vagas na fábrica de esmaltados fora do gueto e que eles poderão trocar artigos com os poloneses. Fila de judeus diante de funcionários em mesas de triagem, cercados de soldados armados. Stern orienta uma mulher a obter o cartão azul, o *blauschein* dos operários essenciais. Em uma sala, ele confere uma lista recém impressa por um jovem, que nela escreve a caneta. *Ele é polidor de metais*, diz Stern. Em seguida ele amassa o documento, rasga as pontas e joga chá sobre o papel, falsificando uma permissão (*figura s25*). Vemos Stern atrás de um caminhão no momento em que um professor estava prestes a embarcar nele. Stern o puxa pelo braço e diz que ele esqueceu a permissão de trabalho na gaveta. O homem se apresenta como polidor de metais ao funcionário da mesa e recebe um papel carimbado.

Na fábrica, um homem dá instruções de como fabricar uma panela usando uma folha de estanho e uma prensa, observado por um grupo de homens e mulheres, entre eles o professor da cena anterior. Stern auxilia um casal com permissões de trabalho e conduz mais dois judeus para receberem permissões. As instruções sobre fabricação prosseguem, vistas por judeus atentos. Stern defende Moses, que diz ao funcionário ser músico, porém Stern o corrige diz que ele trabalha com metais. O instrutor mostra como esmaltar uma panela. Stern fala com um casal na fila. O paralelismo entre as ações de Stern e o treinamento na fábrica é reforçado pela trilha musical nos planos no gueto e na fábrica, mantendo uma atmosfera de suspense em toda a sequência. Mais que Oskar, até este trecho do filme Stern encarna o personagem virtuoso do melodrama²¹⁵, pela sua disposição e iniciativa em ajudar os outros.

No escritório da fábrica vemos em primeiro plano um homem pintando *Direktor* na fachada de vidro de uma porta e ao fundo da composição Oskar diz a uma jovem as atividades que ela precisará executar. Este padrão de composição, com Oskar em foco ao fundo, se repete no filme, como já exposto, evitando cortes e mantendo o protagonista no centro do quadro, mesmo que distante (*figura s26*). Oskar está sentado diante da bela jovem que datilografa lentamente. Uma melodia de violino em tom cômico dá o tom de ironia à sequência, composta por breves planos em que Oskar admira diferentes mulheres jovens datilografando, lentamente ou com dificuldades (*figura s27*). Quando uma mulher mais obesa datilografa com rapidez, vemos Oskar sentado de braços cruzados com expressão de tédio. Stern pede que Oskar escolha

---

²¹⁵ Sobre as marcas do melodrama, ver a Introdução (p. 18).

uma secretária entre as candidatas. Vemos Oskar e as 16 jovens posando para uma fotografia diante da entrada da *Deutsche Emailwarenfabrik* (figura s28).

Diante de uma mesa repleta de pratos e bebidas sofisticados, Oskar apresenta suas jovens secretárias, maquiadas e trajadas com vestidos de luxo, a um grupo de oficiais nazistas. Oskar dita a Poldek itens a serem obtidos no mercado negro, como caviar, chá, cigarros. Ouvimos a voz de Oskar solicitando chocolates, conhaques, enquanto vemos Poldek receber frutas de um barco à beira de um rio; bebidas de um homem que as tira de um esconderijo atrás do armário do banheiro e sardinhas retiradas de um dormente de um trilho de trem. A voz de Oskar permanece sobre um plano da fábrica em que uma operária deixa cair uma panela no chão.

Oskar dita uma carta que trata da inauguração de sua fábrica. Mulheres deixam a fábrica levando cestas com bebidas e alimentos. Sua voz continua elogiando os produtos militares de alta qualidade fabricados por artesãos especializados. Um militar recebe uma das cestas. Ao seu lado outro oficial lê uma carta, mas a voz que ouvimos é a de Oskar. Vemos sobre a mesa do oficial um retrato dele com Oskar, enquanto ele retira da cesta charutos, bebidas e outros itens. Vemos a fotografia tirada no início do filme, de Oskar com um militar, que sorri satisfeito com uma garrafa de bebida da cesta.

Em outro ambiente, a carta continua sendo lida com a voz de Oskar, enquanto militares admiram os artigos da cesta e um deles, sentado, lê a carta, até que a câmera revela outro retrato de Oskar com um militar visto no restaurante no começo do filme – um recurso que impõe visualmente a presença de Oskar, enquanto imagem, naquele ambiente (figura s29). Os contatos estabelecidos por Oskar no clube, as bebidas, refeições e mulheres oferecidas aos oficiais revelam-se um investimento próspero, com o envio das cestas aos homens que vimos na sequência do clube. Mesmo ausente na diegese, Oskar se faz presente pelo recurso sonoro que mantém sua voz, enquanto suas palavras são lidas por dois militares – neste momento, é a voz de Oskar que dita os acontecimentos, sendo os militares um instrumento para obter favores.

Vemos Oskar ditando ordens para cinco secretárias que o seguem na linha de produção da fábrica. Dois planos breves mostram oficiais carimbando e assinando documentos com o nome *Schindler* escrito (figura s30). Caminhões deixam a fábrica. A brevidade dos planos justifica-se na corrente de causas e efeitos, de bajulações, favores, autorizações e pedidos garantidos pelos militares. Oskar oferece uma bebida a Stern como forma de agradecimento pelo êxito da fábrica.

Uma mulher de camisola abre a porta de um apartamento. Do outro lado, uma mulher elegante com uma mala na mão sorri e confere o número do apartamento. Ouvimos a voz de Oskar: *Klonowska, quem é?* enquanto as duas mulheres se olham constrangidas. Oskar, de pijama e robe, fala com a recém-chegada (*figura 31*). Os dois, com trajes de noite, deixam o edifício. O motorista diz: *Cuidado com o degrau, senhorita*. Oskar interrompe: *é Miss Schindler*. O motorista fica em silêncio, Oskar parece constrangido. É assim que a esposa de Oskar e sua tolerância à rotina libertina do marido, é apresentada.

Em um clube onde um músico toca violino, Oskar conversa com a esposa com o rosto bem próximo ao dela. Ele diz: *Meu pai, no auge de seu sucesso, teve 50 empregados. Eu tenho 350 operários na fábrica com um propósito, fazer dinheiro para mim. Eles não vão esquecer o nome Schindler aqui. Ele fez de uma companha falida uma grande fábrica e partiu com dois baús cheios de dinheiro*. Ele conta que falhou em negócios anteriores porque faltava um componente essencial, a diferença entre sucesso e fracasso, a guerra. A melodia do violino ganha outros instrumentos, se torna mais intensa, tornando-se uma valsa vienense. Oskar e Emilie (Caroline Goodall) dançam, ele olha para uma mulher que dança com outro homem. No apartamento, Oskar e Emilie dormem. Ela exige que ele prometa que nenhum motorista ou porteiro vai pensar que ela não é a senhora Schindler e assim ela ficará. A imagem seguinte mostra Emilie na janela de um trem, se despedindo de Oskar, que segura em sua mão e diz *Adeus querida*. Emilie aparece rapidamente para se revelar a Oskar como depositária da virtude, aqui associada à fidelidade no matrimônio, justamente a característica que falta a Oskar – e que será revelada posteriormente.

No escritório da fábrica, Stern apresenta a Oskar um empregado que quer agradecer o empresário pelo emprego. O Sr. Lowenstein (Kenryk Bista) é um homem idoso, com apenas um braço. Oskar desce a escadaria da fábrica seguido por Stern, que lhe dá uma bebida, um presente e instruções para quem devem ser entregues. Oskar repreende Stern pelo encontro com Lowenstein e questiona como ele pode ser útil. Os empregados judeus deixam o gueto. Lowenstein, o idoso com um braço, canta animado. No caminho para a fábrica eles atravessam uma rua coberta de neve. Um carro para e um oficial dá ordens aos policiais judeus que escoltavam o grupo. Logo atrás para um caminhão com dois soldados e várias pás. Imediatamente os judeus recolhem as pás.

Ouvimos em *off* uma voz masculina que diz: *Não deveria considerá-los como seu, Oskar*. Em uma sala, Oskar está em pé diante de um militar sentado, que diz: *Alguns oficiais não ligam para a produção. Para eles é uma questão de prioridade nacional que os judeus*

removam a neve das ruas (figura s32). Vemos os judeus removendo a neve nos dois lados da rua, observados por militares alemães. A voz do oficial na sala prossegue: *Judeus removendo a neve tem um sentido ritual.* Dois militares abordam Lowenstein. Os militares o humilham e dizem que um judeu maneta é duplamente inútil. Na sala, Oskar reclama ao oficial Rolf que perdeu um dia de produção. Na rua com neve, Stern observa o idoso sendo conduzido pelos militares. Diante de um prédio da esquina, próximo aos judeus que removem neve, Lowenstein é morto com um tiro na cabeça pelos guardas (*figura s33*).

Na sala, Oskar exige ser recompensado por ter perdido um trabalhador. Rolf diz a ele para reclamar junto ao Ministério da Fazenda e acrescenta: *Um chefe do departamento de Orçamento da SS nos disse que acreditar que o operário judeu perito tinha um lugar no Reich poderia ser uma traição.* Esta sentença é ouvida enquanto vemos um plano fechado que mostra Lowenstein morto com sangue escorrendo de sua cabeça e se espalhando pela neve até a manga vazia de seu casaco (*figura s34*).

Na sala, Rolf pergunta: *Um operário maneta?* Schindler responde: *Era operador de prensa, altamente habilidoso.* A cena é filmada com Oskar primeiro perto da janela, na contraluz, mergulhado em escuridão no contraste com a luminosidade exterior. A sequência retoma um padrão já apresentado, de entrelaçar dois espaços e atmosferas sonoras simultâneas. Nos planos no escritório, ouvimos apenas as vozes de Rolf e Oskar, e nos planos na rua sob neve, ouvimos o barulho das pás e das vozes dos homens na sala, indicando que a voz dos personagens judeus é limitada e Oskar é a única pessoa que pode falar por eles. Estas interferências do narrador em sequências de montagem se manifestam conectadas a Schindler. Na cena anterior, o vimos usufruindo do conforto de um apartamento de onde judeus foram expulsos. Neste trecho o vemos defendendo sua mão de obra enquanto um de seus empregados é assassinado. Com estas duas operações na montagem, o narrador constrói, por meio de paralelismos, aspectos da personalidade de Schindler. Tal estrutura será retomada adiante, como veremos.

Oskar e uma mulher estão nus na cama do apartamento dele, aos beijos e abraços. Seus corpos na penumbra são vistos parcialmente pela luminosidade que vem da janela, enquanto têm relações sexuais. Poldek entra no apartamento e bate da porta de vidro do quarto. *É sobre Stern*, diz Poldek.

Oskar, de terno branco, chapéu e com o *pin* do Partido Nazista, caminha diante de uma plataforma de trem. Um militar com megafone ordena que vários judeus escrevam seus nomes em malas que estão sendo deixadas na estação, avisando que elas serão entregues depois. Diante

de um homem que folheia uma prancheta com papéis repletos de nomes, Oskar grita o nome de Stern. O funcionário diz que Stern está na lista, e Oskar pede que ele seja encontrado. Os dois discutem. Um oficial se aproxima, Oskar argumenta com ele que seu gerente de produção está em um dos vagões e se ele partir a produção será afetada e o Exército vai querer saber o motivo. Diante da resistência do militar em auxiliar, Oskar se despede dos homens sorrindo e garante a eles que estarão no sul da Rússia até o final do mês.

Em seguida vemos Oskar, o funcionário e o oficial percorrendo a plataforma e gritando por Stern. O trem começa a se movimentar. Oskar se aproxima das pequenas janelas com arame farpado nos trens e grita por Stern, que aparece em uma delas, tossindo e pedindo desculpas. Oskar bate no vagão gritando para que parem o trem (*figura s35*). A porta do vagão é aberta, Stern sai e conta que esqueceu a permissão de trabalho. Os dois caminham pela plataforma e torna-se visível a diferença entre o porte atlético e alto de Oskar e a postura tímida e franzina de Stern. Esta é a primeira das salvaçãoes de Oskar, neste caso movida puramente por interesse na habilidade administrativa de Stern.

Ao saírem da estação. Oskar e Stern passam diante de carrinhos repletos de malas, quando ouvimos uma melodia triste de cordas. As malas são levadas a um grande galpão, onde em uma esteira, homens separam objetos como roupas, prataria, óculos, relógios e calçados em pilhas enormes (*figura s36*). Joias e castiçais são colocados em uma estante alta e conferidos por um militar. Um homem passa com uma pintura diante de uma pilha de cabeças de bonecas. A melodia é acompanhada por uma flauta. Várias fotografias familiares são amontoadas em malas. Em uma mesa, judeus avaliam relógios, anéis e diamantes. Um deles, de óculos, observa um diamante com atenção, até que uma mão despeja diante de si uma pilha de dentes com metais (*figura s37*). O homem tira os óculos, olha para os lados e observa a pilha em silêncio. A quantidade imensa de objetos pessoais funciona um símbolo da ausência definitiva dos seus proprietários, enviados para os campos de trabalho e extermínio. As pilhas de objetos é uma citação de uma cena semelhante de *Névoa e Neblina* (*Nuit et bruillard*, Alain Resnais, 1955), uma imagem icônica de objetos amontoados em Auschwitz (*figura s38*).

Com o gesto de Oskar encerra-se o primeiro bloco narrativo do filme, composto pela apresentação de Oskar, suas habilidades e contatos com o poder, a cooperação de Stern, o empréstimo junto aos judeus, a mudança para um imóvel confortável em Cracóvia, o empreendimento próspero, a apresentação da esposa Emilie e a salvação de Stern. Até este ponto podemos classificar como a trajetória de ascensão razoavelmente comum para um empreendedor. O que a torna única é o fato de ela ser costurada com a gradativa opressão aos

judeus, mostrada na aglomeração de pessoas no *Judenrat*, na mudança para o gueto e finalmente no assassinato de um empregado de Oskar.

É marca da narrativa de orientação clássica este entrelaçamento entre a jornada do protagonista com acontecimentos de fundo histórico, no qual a história fornece o pano de fundo, a moldura geral, porém ela será sempre subordinada às motivações do personagem principal (Bordwell, Thompson, Staiger, 1985). É nesta estrutura, popularizada por exemplo na junção entre Guerra Civil e os movimentos das famílias dos Cameron e dos Stone em *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915, David Griffith) que Spielberg encaixa seu tom sentimental, que pede o domínio dos códigos do melodrama. Se o personagem de Schindler foi apresentado cercado de uma relativa ambiguidade, como comentamos, o melodrama pede a presença da vilania de forma mais clara e direta, de modo a não confundir o espectador quanto aos valores e papéis morais colocados em cena. O que nos leva ao bloco seguinte, que coincidentemente introduz o nazista Amon Goeth na narrativa, imediatamente após vermos os objetos pilhados dos judeus – outra operação do narrador que aponta um culpado por esta pilhagem, justamente o vilão do filme. É importante destacar que a presença de Goeth coincide com o primeiro gesto de salvação de Schindler, o que nos indica a intenção do narrador de promover um paralelismo entre ambos.

3.2.3. Amon Goeth: assassinato de Diana, massacre no gueto, transformação de Oskar e as mortes aleatórias no campo

O narrador nos informa: *Cidade judia, gueto de Cracóvia, inverno de 1942*. Em volta de uma fogueira improvisada, judeus falam sobre a vida no gueto. Uns reclamam, outros ironizam e uma mulher lembra que o gueto mantém os nazistas longe. Um idoso diz que ninguém o obrigou a entrar em um caminhão, outro que teve tempo para pensar e uma mulher elogia o fato de poderem falar na rua – diálogos que idealizam a vida no gueto (*figura s39*). No mesmo grupo, outra mulher diz que eles chegaram ao fundo do poço e um homem afirma que o gueto é liberdade. Estes breves diálogos são registrados com câmera na mão, como nas outras passagens no gueto, dando a impressão de um cinegrafista documental que filma informalmente conversas reais. Estas breves observações demonstram diferentes perspectivas dos judeus sobre o confinamento no gueto

Sob chuva, um carro passa pelo gueto, com um oficial explicando a alguém que está no banco de trás – o que corresponde neste instante ao nosso ponto de vista – que a rua divide o gueto entre A e B, sendo A para empregados civis e operários da indústria e o gueto B à habitado

por mão de obra excedente, velhos e doentes (*figura s40*). Após esta afirmação é que o corte nos mostra a origem do ponto de vista: Amon Goeth (Ralph Fiennes) - seu nome e cargo são informados em letreiros - sentado no canto do carro, visivelmente incomodado, segurando um lenço no nariz (*figura s41*). Ouvimos a voz do militar do banco da frente, sugerindo que é pelo gueto B que ele deve começar. Amon diz: *Por que a capota não está levantada? Estou congelando*. Somos forçados, pelo ponto de vista da câmera no carro, a nos identificar com Goeth e com o que ele vê – uma perspectiva que prepara o espectador para a sequência, adiante, em que ele alveja prisioneiros.

Em plano aberto o narrador nos informa: *Campo de trabalhos forçados Plaszow em construção*. Amon caminha ao lado do oficial que estava no carro, que o informa que deverão receber entre 25 e 30 mil trabalhadores. Amon interrompe a explicação e pergunta onde vai morar. O oficial aponta para cima e vemos ao fundo, no mesmo quadro, uma casa de dois andares sendo construída (*figura s42*). O oficial diz ainda que a sinagoga será transformada em estábulo. Descobrimos, ao mesmo tempo que Amon, o campo em construção, com a movimentação de trabalhadores.

Um grupo de mulheres anda apressada e se alinha diante do comandante. Amon, com o lenço na mão, se dirige as mulheres: *Uma de vocês será uma garota de muita sorte. Há uma vaga aberta para um emprego longe deste trabalho cansativo na minha nova villa. Quem de vocês têm experiência como doméstica?* Todas as mulheres da fileira levantam o braço, com exceção da mulher à esquerda do quadro, em primeiro plano. Amon vem em direção a esta jovem, pede que ela se aproxime e pergunta o seu nome. Ela responde *Hellen Hirsch* (Embeth Dadidtz) três vezes. Ele afasta a manta que a cobre e percebe que as mãos dela tremem de frio. Os dois se olham fixamente até ele dar uma ordem e as mulheres se afastarem (*figura s43*).

No centro do quadro, vemos uma trabalhadora judia diante dos fundamentos de um barracão gritando: *Derrubem tudo*. Um militar se afasta da construção e caminha em direção à câmera, que se move revelando um soldado servindo uma bebida quente a Amon. O militar conta: *Ela diz que a fundação está errada, eu disse que é um barracão, não o hotel Europa. Vaca judia engenheira*. A mulher vem ao encontro de Amon, para diante dele e diz que toda fundação precisa ser demolida e refeita senão vai colapsar e desabar. Ao fundo vemos homens trabalhando na obra. A moça diz que se chama Diana Reiter (Elina Lowensohn) e estudou Engenharia na Universidade de Milão. Amon comenta: *Uma judia educada, como o próprio Karl Marx*. Amon caminha até a estrutura, para e chama o oficial, dizendo: *Atire nela*.

O militar fica surpreso com a ordem, Diana alega que só está tentando fazer o trabalho dela. Amon fala que ele está fazendo o dele. Outro oficial revela que ela é a capataz da

construção. Amon: *Não vamos discutir com esta gente*. O oficial pega Diana pelo braço, dá uns passos e vemos seu rosto em *close-up* frontal (*figura s44*). Amon pede que ela seja morta ali mesmo. A câmera se move lentamente, o oficial conduz a mulher até um trilho, enquanto o soldado toma seu café tranquilamente. O militar empurra Diana na neve. Só neste instante há um corte. Vemos Helen Hirsch tremendo e olhando para fora de campo. Em plano frontal, Diana, ajoelhada, com o oficial atrás dela, diz: *Será preciso mais que isso*. Ele diz: *Tem razão* e atira na cabeça dela, que cai no chão. Uma trilha de sangue mancha a neve. O oficial se afasta, Amon ordena que a construção seja derrubada e refeita, como ela disse. Ele caminha e passa ao lado de Hellen, que ainda treme e olha para a mulher morta (*figura s45*).

A sequência tem dois planos e mantém o interesse com leves reenquadramentos. No primeiro plano, temos acesso à construção, aos trabalhadores, ao militar, Diana e Amon até a ordem para que ela seja morta. É o movimento dos atores que cria a dinâmica, pois o oficial conduz Diana para vermos seu rosto em pânico. O corte é intermediado pelo olhar desesperado de Hellen, tremendo de frio, como vítima e testemunha da crueldade de Amon e antecipando o que a espera como empregada dele. Com estas cenas, podemos estabelecer um contraponto à apresentação de Schindler e Goeth. O industrial é visto em silêncio, no *nightclub*, observando nazistas a serem bajulados; Goeth nos é mostrado dando ordens, seja no carro ou diante do barracão. Em comum, ambos observam pessoas que devem servir aos seus interesses pessoais.

Para o historiador Sander Gilman (1998), a cena exemplifica a presença do judeu qualificado (no caso, uma mulher judia), parte da elite europeia, que morre por declarar seus conhecimentos. Há, defende o autor, uma forte simbologia entre o alojamento que precisa ser feito com Reich de mil anos e sua máquina de matar judeus: ambos estão condenados a ruir. A morte de Diana, no entender de Gilman, revela a intenção de Spielberg de atribuir um sentido a morte dos judeus. Porém, no livro de Thomas Keneally, em que o filme foi inspirado, o trecho tem uma conotação diferente:

“Afora essas considerações, a execução de Diana Reiter, o cancelamento de seu diploma da Europa Ocidental, tinha o seu valor prático: nenhum construtor de habitações ou estradas em Plaszóvia poderia considerar-se essencial à sua tarefa — se, com toda a sua capacidade profissional, Diana Reiter não conseguira salvar-se, a única chance dos outros era uma pronta e anônima eficiência. Portanto, as mulheres transportando seus pesados fardos da estação de Cracóvia — Plaszóvia, as equipes das pedreiras, os homens montando as habitações, todos eles passaram a trabalhar com uma energia adequada à lição que tinham recebido com o assassinato de Diana Reiter” (2014, p. 129).

Percebemos que o momento é construído de forma a mostrar a qualificação de Diana como um atributo negativo, impossível de salvá-la da morte, inclusive inspirando o temor de outros prisioneiros judeus.

Apresentamos uma das sequências centrais do filme. Schindler se barbeia diante do espelho. Em outro local, Goeth também passa espuma em sua face. Vemos de novo Schindler, passando uma navalha em seu rosto (*figura s46*) e ouvimos em *over* a voz de Amon: *Hoje é história*²¹⁶. Vemos Amon, agora manipulando a navalha sobre sua face (*figura s47*) e ouvimos sua voz: *Este dia será lembrado*. O narrador promove, pela montagem, um paralelismo entre os dois personagens, procedimento que se repetirá em outros momentos, adiante. Um plano aberto mostra Amon discursando, cercado por militares. *Muitos anos daqui em diante os mais jovens perguntarão assombrados sobre este dia. Hoje é história e vocês são parte dele. Há 600 anos atrás quando todos culpavam os judeus pela peste bubônica*.

Vemos um homem com um xale diante de uma janela, segurando um livro e ouvimos ao fundo a oração que ele recita. (*figura s48*). A voz de Amon é retomada: *Casimiro o grande, assim chamado, permitiu que os judeus viessem à Varsóvia*. Uma família faz uma refeição à mesa: um homem corta um pedaço de pão diante de uma jarra enquanto uma mulher diz algo a ele. *Eles vieram, trouxeram seus pertences à cidade e se estabeleceram. Prosperaram nos negócios, na ciência, na educação e nas artes*.

O paralelismo referente à preparação da ação no gueto opõe e aproxima Oskar e Amon fazendo a barba. Um se prepara para um passeio com uma das amantes, outro para o massacre. A fala de Amon *Today is History* começa no exato instante em que ele manipula a navalha no rosto, indicando que haverá um corte na breve síntese histórica que ele transmite aos comandados antes da invasão. Em seguida, ele fala dos judeus e da peste bubônica e vemos um judeu orando, possivelmente a *Kadish*. A palavra precede a associação com a imagem. Por um instante, durante a fala de Amon aos soldados, sua voz potente se impõe sobre a prece judaica, bem sutil. No plano sonoro, o cruzamento de discurso e oração em intensidades diferentes, marca o início do ataque aos judeus.

Uma mulher deitada sorri e é observada por um homem. Stern, diante de uma janela, coloca seus óculos e olha para fora (*figura s49*). Pela janela, através de seu ponto de vista, vemos uma fileira de mesas e cadeiras sendo preparadas por policiais judeus. *Chegaram aqui sem nada. Nada. E aqui enriqueceram. Por seis séculos houve uma Cracóvia judia. Pensem*

---

²¹⁶ Traduzido no DVD (Universal, 2004, 193') como *dia histórico*.

sobre isso. A oração cessa. Stern fecha a cortina e o vemos em pé, diante de uma mesa, na penumbra, com o vapor saindo de um copo. Ele abotoa seu colete. *Ao anoitecer, estes seis séculos serão um boato.* Amon segura um mapa e olha para os soldados em sua volta. *Eles nunca aconteceram. Hoje é história.* Oskar e uma jovem mulher cavalgam em um campo cercado de árvores. Carros e caminhões militares passam por uma rua com marcas de chuva no solo. Hansen (1997), como apontamos anteriormente, destaca a presença de Stern como testemunha desta ação no gueto, desde o instante em que ele coloca seus óculos – evidência do ato de ver. A historiadora também aponta que os personagens judeus desta cena (a família na mesa e Stern) sobrevivem, contradizendo as palavras de Goeth.

O narrador informa: *Extinção do gueto – 13 de março de 1943.* Câmera na mão mostra um militar gritando e soldados se posicionando em fileiras. Diante de um veículo, Amon dá ordens apontando em um mapa: *Vamos começar pelo gueto B.* Soldados se alinham, acompanhados de cães com mordças. Oskar e a mulher a cavalo se aproximam do final do terreno, onde observam o gueto abaixo deles (*figura s50*). Plano frontal mostra Oskar olhando para o fora de campo, preocupado. Os membros da família que faziam a refeição após a oração deixam a mesa. O homem olha pela janela. Soldados passam correndo e gritando por uma idosa, com estrela de Davi no braço, que carrega um balde.

Uma mulher rasga o papel que cobre um buraco na parede e retira de lá uma caixa metálica. Da caixa tira um saco de tecido preto com joias, que ela espalha na mesa e as insere em pedaços de pão cortado por um homem (*figura s51*). Em contra-plongée, vemos soldados gritando diante dos corredores de apartamentos. No interior de um deles, uma mulher e uma jovem comem o pão com joias. Um soldado empurra um homem com pressa. Outro retira com rispidez moradores de um apartamento. Dentro do prédio, um soldado chama um nome. Moradores passam diante dele. Um homem se identifica pelo nome chamado, é conduzido por outro soldado a alguns passos da porta, é derrubado no chão e morto com um tiro na cabeça. O sangue escorre pelo piso de madeira. Outros moradores atravessam o corredor e passam pelo corpo.

Um soldado faz uma brincadeira com um menino assustado carregado pela mãe. Assim que passam, moradores são empurrados. A cena é toda registrada com câmera na mão. A única fonte de iluminação vem das janelas diante das portas, criando zonas extremamente claras com outras bem escuras. Os judeus descem a escadaria carregando malas. Um soldado tira as malas e as coloca de lado. Um judeu idoso mostra seu cartão de trabalho e o soldado atira o documento no chão. O homem pega o documento, guarda no sobretudo e caminha. Acima dele, soldados atiram malas para a área externa do prédio (*figura s52*). Outros soldados, nos andares

superiores, jogam móveis, malas, roupas e louças. Os judeus caminham em filas pelos corredores enquanto seus pertences são destruídos.

Em um quarto, Mila Pfefferberg (Adi Nitzan) está em pé diante da cama. Seu marido Poldek entra correndo e fala que eles vão fugir pelos esgotos. Ela se recusa a ir, ela a beija e sai. Com uma concha, Poldek abre a tampa da tubulação de esgoto e desce pelo buraco, segurando um rádio pequeno com a boca. Stern deixa um edifício e na saída é abordado por um militar, que grita com ele pedindo sua permissão de trabalho. Stern, nervoso, procura nos bolsos do sobretudo. O militar grita mais alto ainda, até que Stern acha o documento, mostra e é encaminhado para o lado direito da fila. Um judeu aponta para cima e discute com um militar, que o segura com violência pelo pescoço. Um menino se afasta correndo desta discussão. O militar mira o menino com seu rifle, o homem atrapalha o tiro, o militar se irrita e atira no homem, que cai morto aos pés de Stern (*figura s53*). O contador acompanha um grupo que é empurrado pelos soldados. Uma mulher chora diante do homem morto, dois soldados passam diante dela carregando o menino que tentou fugir. Quando se aproximam, o outro soldado atira no menino, para espanto dos dois militares, que deixam o corpo cair no chão. Um deles se afasta e dá uma reprimenda no que atirou, que pede desculpas.

Um homem de avental branco entra apressado em uma farmácia e retira frascos de uma gaveta. Um soldado acompanha um grupo de moradores que passa diante de um hospital. A câmera faz uma panorâmica vertical em direção a uma janela no terceiro andar. Vemos em *close-up* uma mão que extrai com uma seringa um líquido com uma caveira no rótulo e o aplica em pequenos copos de vidro com água. Soldados armados entram no hospital. Uma enfermeira dá as doses com veneno na boca de pacientes moribundos (*figura s54*). Soldados sobem as escadas. Uma mulher recebe a dose e sorri, resignada. Tal momento, revelador de dignidade perante a inevitabilidade da morte, pode ser questionada, como no caso da série Holocausto (1978), que popularizou esta situação em imagens. Soldados param diante da porta desta ala. Um médico e uma enfermeira estão em pé, ao fundo, diante da janela. Os soldados entram e atiram com metralhadora nos pacientes. Aproximam-se, pegam nas mãos de alguns deles e verificam que já estavam mortos (*figura s55*). O médico e a enfermeira olham orgulhosos para os soldados.

Stern caminha com uma mala debaixo do braço (*figura s56*). Um homem de avental carrega pelos braços uma mulher ferida e sangrando. Quando está quase entrando em um edifício, um soldado o aborda e diz que ela está quase morta. O homem implora para poder cuidar dela, mas o soldado dá um tiro na cabeça dela. O sangue jorra e salpica intensamente no rosto do homem, que a segura até o chão (*figura s57*). O soldado o afasta dela e o empurra para

a fila. Stern observa chocado. Assim como nós, espectadores. Um soldado se aproxima de um grupo de judeus e anuncia que as mulheres deverão ficar à esquerda separadas dos homens, à direita. Sob protestos e empurrões, as mulheres são afastadas pelos soldados. Elas gritam e choram, segurando suas permissões de trabalho (*figura s58*). Crianças são separadas das mães. Este momento é registrado com câmera instável, bem próxima das mulheres.

No esgoto, Poldek corre segurando uma lanterna. À sua frente outros fugitivos correm. Quando o grupo alcança o final do corredor, encontram uma patrulha de soldados. Poldek volta correndo e busca abrigo em um nicho na parede. Os fugitivos são fuzilados pelos soldados. Poldek retorna à rua pela abertura do esgoto. A calçada está repleta de corpos de homens, mulheres e crianças. Ele tropeça assustado e corre por uma rua cheia de malas vazias e roupas (*figura s59*). Entra em seu apartamento e chama por Mila. Vemos Mila com outras mulheres sendo conduzidas por soldados.

Em um edifício, Chaja Dresner (Miri Fabian) e sua filha Danka Dresner (Anna Mucha) entram sem ser notadas por uma porta lateral. As duas passam por corpos e malas. Entram correndo em um quarto com um fundo falso. Lá dentro uma mulher segura a portinhola. Danka desce, mas a mulher impede que a mãe entre (*figura s60*). As duas discutem, a mulher diz que não há espaço, a mãe deixa Danka. A porta do assoalho se fecha e um tapete é puxado sobre o piso. Poldek corre entre as malas. Ouve gritos em alemão e passa a empilhar as malas em um canto. Amon, segurando um enorme cão malhado e um vira-lata, acompanhado de um grupo de oficiais e soldados se aproximam. Poldek faz uma continência forçada. Amon e os militares dão risada. Poldek diz a eles que foi incumbido de retirar obstáculos da rua (*figura s61*). Amon se aproxima de Poldek, diz para ele terminar logo e ir para as fileiras, dizendo: *seu pequeno soldado polaco*.

Os militares se afastam, Poldek volta a arrumar as malas. Com o som de tiros ao fundo, um menino com uniforme da polícia judia arruma malas na entrada de um prédio. Chaja Dresner desce a escadaria, o menino se assusta e corre, assoprando um apito, porém reconhece a mulher. O menino, empurrando-a, pede que ela se esconda debaixo da escada para se salvar. Quatro soldados se aproximam, o menino para diante deles e diz o edifício está vazio. Os quatro se afastam, ao mesmo tempo em que vemos Danka descendo a escada. Ela e a mãe se abraçam, Danka cumprimenta o menino pelo nome, Adam. Ele se aproxima e diz que colocará as duas na fila boa.

No alto da colina, Oskar observa o massacre perplexo (*figura s62*). De seu ponto de vista vemos ao longe em uma rua os soldados tirando os judeus violentamente de suas casas e empurrando-os para as calçadas molhadas, jogando seus pertences ao chão. De um dos prédios,

à direita, sai uma menina com um casaco vermelho (*figura s63*). Ouvimos *Oyf'n Pripetshok And Nacht Aktion*²¹⁷. Oskar se inclina na sela para observar melhor. A menina caminha no meio da rua. Ela passa por objetos jogados ao chão. Atrás dela, uma mulher é fuzilada. Ao final da rua, soldados atiram nos moradores. Uma motocicleta atravessa a rua. Na colina, Oskar tem uma expressão de choque e horror. A reação é extremamente importante, pois define o personagem de forma totalmente oposta à de Goeth, ao mesmo tempo que começa a reforçar sua transformação de empresário em salvador e o revela como o polo melodramático associado à bondade – característica necessária para enfrentar a vilania (Goeth).

A menina caminha, alheia à violência à sua volta. Outro plano de Oskar, que agora parece prestar atenção nos passos da menina de vermelho – assim como nós, que somos conduzidos pelo olhar do industrial. Ela acompanha uma fila de moradores e soldados. A câmera que corresponde ao ponto de vista de Oskar faz um movimento à esquerda e vemos um soldado atirando objetos de uma janela. Ao fundo, uma fileira de moradores caminha sob vigilância de soldados armados. A menina, que na rua anterior caminhava deixando o gueto, como se viesse em direção a Oskar, agora caminha de costas para ele (e para nós).

No cavalo inquieto, Oskar observa a violência em *close-up*. A menina caminha ao lado de uma fila (*figura s64*). No canto esquerdo do quadro, sete moradores são colocados em fila. Um soldado atira neles. Cinco morrem na hora, outros dois são mortos com tiros na cabeça, observados passivamente por oficiais alemães (*figura s65*). Na colina, a mulher ao lado de Oskar implora chorando para que eles saiam dali.

Ela move seu cavalo e sai, mas Oskar permanece. Enquanto judeus, homens e mulheres sobem por um caminho, ao fundo a menina de vermelho entra em um edifício. Ela sobe as escadas de madeira. Oskar, de perfil, observa, inclina a cabeça para o fora de campo, se vira e parte a cavalo, seguido pela mulher. Termina a canção em ídiche. Em um quarto revirado, a menina do casaco vermelho se esconde debaixo de uma cama. Há um corte e ela é vista mais de perto, nas cores preto e branco, colocando as mãos sobre os ouvidos e olhando assustada para fora (*figura s66*).

A título de comparação, destacamos o trecho em que o escritor Thomas Keneally descreve este momento em que Oskar percebe a garotinha de vermelho:

---

²¹⁷ Tradicional canção judaica da Europa Central e Leste europeu, muito popular no período anterior à guerra, neste trecho com versão do compositor John Willians, cantada por um coral de vozes infantis.

“O que atraiu a atenção de Schindler foi que na cor estava implícita uma afirmação, da mesma forma que na discussão do trabalhador do turno da noite na Rua Wegierska. A afirmação tinha a ver, naturalmente, com uma paixão pelo vermelho. Schindler consultou Ingrid. Era certamente uma meninazinha, explicou ela. Meninas se deixavam obcecar por uma cor, sobretudo uma cor viva como o vermelho. (...) os olhos de Schindler agora se fixaram na garotinha de vermelho da Rua Krakusa. A cena se passava a uma distância de meio quarteirão dela; não tinham esperado que a coluna dobrasse a esquina e seguisse pela Rua Jozefinska. A princípio, Schindler duvidara das intenções daqueles assassinos. Mas, agora, ali estava a prova flagrante, que ninguém poderia ignorar, de quais eram as suas intenções. Quando a menina de vermelho parou de seguir sua coluna e voltou-se para olhar, eles acertaram um tiro no pescoço da mulher. (...) Oskar tornou a olhar para a garotinha de vermelho. Ela se voltara e vira a bota calcar o pescoço do menino (...)” (2014, p. 99-101).

A menina de vermelho atrai o olhar de Oskar. Seu casaco ganha cor como um recurso poético que o filme reforça para demonstrar o momento em que o empresário *bon vivant* testemunha o massacre, e marcando ainda uma tomada de consciência como protetor de judeus a partir deste testemunho visual – recurso importante, pois as imagens são apresentadas diretamente ao olhar de Oskar (e também ao nosso), como afirmações que superam qualquer outra forma de relato. A menina percorre o massacre, porém sem ser atingida em nenhum momento por ele, como se fosse invisível, um delírio que apenas Oskar e nós vemos. Logo em seguida, ao se esconder debaixo de uma cama, ela não será mais vista por Oskar, mas apenas por nós, sendo representada em preto e branco do filme.

Uma melodia triste de cordas é executada. Vemos no escuro uma tropa marchando rapidamente e ouvimos um apito. Em uma escada, um homem com um estetoscópio ausculta uma parede. Faz um sinal para outros soldados e marca com giz o local auscultado. Em um corredor escuro, soldados aguardam segurando suas metralhadoras. Um homem sai de dentro de um piano. Uma mulher abre a falsa gaveta de uma cômoda e de dentro do móvel sai uma criança. Uma falsa porta se abre debaixo de uma cama. Soldados entram em um quarto escuro segurando lanternas. Viram a cama e descobrem um homem preso debaixo do colchão. Soldados iluminam um canto e a luz revela vários moradores escondidos. O homem que estava no piano pisa sobre as teclas, causando um barulho que atrai os soldados na escadaria. Eles sobem correndo e vemos flashes de rajadas de metralhadoras, ao som de uma melodia de piano.

Soldados sobem as escadas gritando. Ouvimos gritos de vozes femininas. Vemos mais *flashes* de rajadas no andar superior. Vemos um oficial tocando piano descontraidamente (*figura 67*), enquanto ao fundo, do outro lado da porta do quarto, *flashes* de rajadas de metralhadoras estouram. Dois militares se aproximam da porta e discutem se a melodia é de Bach ou Mozart²¹⁸. A referência aos compositores não é gratuita: tratam-se de dois grandes

²¹⁸ A melodia que o oficial toca é *Suíte Inglesa No. 2 em Sol menor*, de Bach.

nomes da cultura alemã mencionados no trecho em que outra cultura está sendo destruída, o que confere um peso a esta operação de destruição. Ao som do piano, um colchão é metralhado, assim como o forro do teto marcado com giz e armários em uma cozinha. Ouvimos o som mais fraco e tiros ao longe enquanto vemos uma pilha de corpos na área externa do edifício. Perto dos corpos, Amon lava o rosto com água despejada de um vaso por um soldado. Ele enxuga o rosto e diz: *Queria que esta noite de merda acabasse*. Um plano aberto, do ponto de vista da colina (onde antes estava Oskar), mostra o gueto a noite, ao som do piano, de tiros e com luzes de rajadas relampejando em janelas.

Momento mais importante e tenso do filme, a sequência da destruição do gueto é construída por associações criadas pela montagem e pela fragmentação em pequenos trechos menores, que se conectam entre si e particularizam personagens que serão retomados posteriormente. A ação dos soldados nos prédios do gueto é filmada com câmera na mão e os vemos em contra-plongée, o que os torna seus gestos mais violentos e cruéis. A instabilidade da câmera fora do tripé pretende dar à reconstrução deste momento a autenticidade associada ao documentário. A partir daí toda a violência do massacre é fragmentada em partes menores, tanto dentro dos apartamentos dos judeus quanto nas ruas, tendo como testemunhas Stern e posteriormente Poldek e a mãe a filha Dresner - personagens que vão sendo particularizadas pois terão maior presença adiante.

Como em *Amistad*, na sequência da Travessia do Atlântico, a violência é evidenciada. Os jogos de claro e escuro no interior dos edifícios e próximos as janelas não são um obstáculo à necessidade de nos colocar como testemunhas do massacre. Os judeus são caçados e mortos nas calçadas, à luz do dia. Mais ao final da ação, esta visualidade cede espaço a outras construções visuais, que envolvem portas de armários, colchões e forros e *flashes* de rajadas de metralhadoras. A indiferença dos nazistas é reforçada com o encontro de Amon e Poldek, com o comentário dos oficiais sobre a melodia tocada no piano, com a própria sobreposição do ritmo ligeiro e irônico do piano sobre imagens dos soldados massacrando judeus escondidos.

A melodia tocada ao piano pelo oficial na sequência anterior tem sua intensidade reduzida e é bruscamente interrompida – como se o plano sonoro não tolerasse mais tanta violência e um hipotético ouvinte desligasse o rádio. Oskar está em sua fábrica, desolado, observando pilhas de painéis vazias, que aqui simbolizam os trabalhadores ausentes massacrados no gueto.

No campo de Plaszow, Goeth sai do quarto de sua mansão no alto da colina, sem camisa, e fuma um cigarro na sacada (*figura 568*). Embaixo, os guardas judeus, observados pelos

militares alemães, fazem a chamada matinal dos prisioneiros. Em pé, em fileiras, vemos personagens como Stern, Poldek e outros já particularizados antes, enquanto diversos nomes e sobrenomes são gritados. Um grupo de mulheres se afasta da chamada após receber ordens de uma militar alemã.

Amon observa a movimentação e pega seu rifle na sacada (*figura s69*). Neste momento, a câmera assume o olhar da mira da arma escolhendo um alvo aleatório entre os prisioneiros que conduzem carrinhos e carregam pedaços de madeira (*figura s70*). Ele deixa o cigarro na mureta da sacada, ajeita o rifle no ombro. Há uma mudança no enquadramento, vemos Amon mirando e em profundidade de campo observamos ao longe uma jovem parada ao lado de um carrinho (*figura s71*). No momento em que ela se levanta, o ponto de vista assume o lugar da mira da arma. Amon atira, a bala atravessa a cabeça da jovem e levanta uma pequena nuvem de poeira atrás dela, que cai morta no chão (*figura s72*). Ouvimos gritos de mulheres, o som de um cartucho no piso e a arma sendo recarregada.

Na cama no interior do quarto, uma mulher com os seios à mostra leva a mão à testa em sinal de desaprovação ao gesto de Amon (*figura s73*). Amon senta, segura a arma e mira o campo abaixo. Os prisioneiros desesperados correm para seus barracões carregando os carrinhos e olham para a mansão de Amon na colina. Amon fuma de novo, mira e atira (*figura s74*). Com o estampido do rifle vemos, de seu ponto de vista, uma mulher sentada diante de um barracão caindo morta (*figura s75*), enquanto outros prisioneiros à sua volta cavam o chão com pressa e nervosos. A mulher na cama do quarto cobre o rosto com o travesseiro. Amon aponta a arma para o campo e ao longe mulheres correm e gritam atrás dos barracões. Ele se espreguiça e se exercita com o rifle no ombro, entra no quarto, aponta a arma para a mulher e libera duas capsulas de balas. Ela se assusta e o xinga, ele caminha até o banheiro e urina com a porta aberta (*figura s76*). A mulher pede que ele faça café, ele responde que ela mesma deve fazer.

Sequência bastante problemática, pois coloca o espectador na posição do assassino que escolhe suas vítimas aleatoriamente como um passatempo matinal. Os breves planos subjetivos da mira de Amon nos tornam cúmplices destas mortes. A dinâmica campo-contracampo mostra o que vê o assassino, que observa os prisioneiros, porém os planos de Amon no campo pertencem ao narrador, e nenhum deles é particularizado. Quando a câmera assume o ponto de vista de Amon (como já havia assumido quando ele foi apresentado no carro em movimento) por um breve instante nos vemos forçados a nos identificar com ele e com seu gesto cruel. Este mecanismo de identificação leva Miriam Hansen (1997) e questionar se “(...) o espectador é motivado a se identificar com o desejo assassino de Goeth ao nível inconsciente do discurso cinemático?” (p. 83). Mas ao mesmo tempo, ao observar ao longe, pela lente da câmera/mira

do rifle²¹⁹, os prisioneiros diminutos e indefesos, também não seríamos convidados a nos identificar com as vítimas? A câmera instável, na mão, permanece quando Amon retorna ao quarto²²⁰.

O encontro entre Oskar e Amon já vinha sendo preparado por meio do paralelismo no início da sequência do massacre do gueto. Com este procedimento, o narrador já criava uma aproximação entre ambos. No banco de trás de um carro, Oskar observa prisioneiros que retiram as lápides do cemitério judeu no campo de Plaszow. O carro passa sobre uma estrada construída com estas lápides. Ouvimos uma voz fora de campo informando que a SS vai montar indústrias no campo, como metalúrgica e reciclagem de roupas para as famílias alemãs bombardeadas. Oskar entra na sala da mansão de Amon, onde oficiais e empresários fazem uma refeição. Todos se levantam para cumprimentar Oskar, que os cumprimenta um a um e se apresenta a Amon, que permanece sentado na ponta da mesa. Um oficial fala das vantagens de atrair empresas para o campo, como fazer os prisioneiros trabalharem dia e noite. Oskar se serve, senta-se ao lado de Amon, que admira seu terno e pergunta onde ele comprou, elogiando o tecido. Oskar agradece e responde que indicaria onde comprou, mas que o homem que o fez possivelmente deve estar morto.

Oskar e Amon conversam em sala da mansão. Oskar reclama que seus trabalhadores desapareceram. *Cada um que matam, tenho que treinar outro*, diz. Helen Hirsch, vestida como criada, serve mais bebida a Oskar. Amon diz a Oskar que ele quer ter seu próprio subcampo, mas que as permissões e construção dariam muito trabalho. Oskar pede a Amon para facilitar as coisas. No primeiro contato entre os dois personagens centrais do filme, Oskar revela de novo sua habilidade em explorar a vaidade de Amon. O trecho é registrado em três posições: plano mais aberto, mostrando os dois lateralmente; planos em que vemos um frontalmente ao outro e ao final, quando a negociação está quase se concretizando, com a câmera se

---

²¹⁹ Na língua inglesa, o verbo *to shoot* tanto poder ser traduzido como atirar ou filmar, revelando uma conexão instigante entre o ato de registrar o mundo e a vida com uma câmera e o gesto de destruir algo ou alguém com uma arma de fogo.

²²⁰ Horowitz (1997) analisa esta cena em sua conexão entre sexo e violência, pois Amon está sem camisa e sua amante está sem roupa na cama. Ele aponta o rifle para ela, no que a pesquisadora lê como um gesto equivalente ao do homem que mostra o seu pênis, fundindo matança com afirmação da masculinidade. “Atirar se torna o equivalente cinemático do sexo” (p. 130), lembra. Desta forma, tendo como exemplo a sequência de Goeth mirando e atirando nos prisioneiros, para Horowitz os homens judeus se tornam mulheres e são violados pelo rifle (equivalente ao falo) do oficial nazista. É uma abordagem psicanalítica que promove a leitura da cena como um todo, incluindo a posição da amante de Goeth na cama durante o tiroteio. Preferimos manter a leitura em termos da construção do olhar, como expomos.

aproximando dos dois, que permanecem no mesmo quadro, indicando que começam a se entender (*figura s77*).

Em contra plongée, vemos centenas de prisioneiros entrando na porta principal da fábrica de Oskar. No campo de Plaszow, uma fileira de homens e meninos caminha diante de Oskar. Em uma sala vazia, em contraplongée, Amon dá ordens a Stern, que está em pé e parado olhando para o chão, enquanto outro homem carrega uma pilha de documentos. Amon pede que Stern tome conta de sua parte nas empresas do campo e que observe a contabilidade de Schindler.

Ao som de uma melodia de violino e sanfona tocada por dois músicos, Amon beija e agarra várias mulheres que o cercam, enquanto uma delas joga uma garrafa de bebida sobre eles. Oskar se afasta para buscar mais bebida. Mulheres e oficiais se divertem na sacada da mansão. Guardas no campo agradecem ao *Her Direktor* Oskar, que está em pé diante de seu carro, de smoking, fumando. Stern se aproxima e diz rapidamente a Oskar onde encontrar documentos com listas de pagamentos de subornos e como registrar estes pagamentos. Oskar começa a anotar em uma caderneta, mas desiste, dizendo que estes detalhes lhe dão dor de cabeça. Os dois discutem. Oskar diz que tentou tirar Stern dali, mas não conseguiu, e que virá toda semana. Dá um prato com doces a Stern, que sai caminhando pela estrada de lápides. O diálogo revela a dependência que Oskar tem de Stern.

Sander Gilman²²¹ aborda a representação dos judeus no filme tendo como eixo a noção (ou o mito, como nomeia o autor), enraizada na cultura americana, de que eles são dotados de uma inteligência superior como compensação pela sua fraqueza física. Este debate foi retomado com força após o lançamento do filme de Spielberg, o que, para o autor, apresenta a oportunidade de refletir sobre a associação entre inteligência e virtude e o próprio sentido atribuído à *Shoah* na discussão sobre esta inteligência superior.

Gilman compara a representação de Oskar (atletico) e o intelectual e contador Stern (com seu físico franzino) e sua ginástica contábil para justificar os subornos e presentes de Oskar aos oficiais nazistas com outras manobras contábeis. A presença de Ben Kingsley no papel de Itzak Stern evoca a figura frágil e esquelética de Gandhi, personagem que o ator havia interpretado na *biopic* homônima de 1982. Para o autor, “se o corpo emaciado de Gandhi reflete

---

221 Sander L. Gilman é professor de Psiquiatria na *Emory University*. Autor de dezenas de livros, entre eles *Are Racists Crazy? How Prejudice, Racism, and Antisemitism Became Markers of Insanity* (2016), *The Jews Body* (1991), *Jewish Self-Hatred* (1986) e *Smart Jews* (1996), do qual recorreremos ao capítulo ‘*Smart Jews*’: *From The Caine Mutiny to Schindler’s List and Beyond*. (1998).

sua revolta contra o colonialismo, o corpo de judeu é um reflexo da sua natureza judaica no filme” (1998, p. 72).

Amon inspeciona a metalúrgica dentro no campo. Assim que entra, os operários interrompem as atividades, tiram seus bonés e olham para o chão. Amon para diante de um operário, o rabino Levartov (Ezra Dagan), que manipula um equipamento. O comandante pede para ver as fechaduras que ele produz e cronometra o tempo, enquanto o rabino faz uma dobradiça rapidamente e a entrega pronta ao comandante. Amon elogia a rapidez, passa por trás do homem e mostra a caixa de dobradiças quase vazia, para desespero do rabino, que fecha os olhos quando ouve o som das dobradiças sobre a bancada de trabalho. O rabino é arrastado para fora por um oficial que o joga ao chão.

A composição é construída em um único plano, com o quadro frontal (*figura 578*). Com o rabino ajoelhado, Amon tira sua pistola do coldre, engatilha a arma, porém ela não dispara. Prisioneiros que passam ao fundo correm ao ver a cena. Amon verifica o pente da arma e tenta de novo. O oficial ao seu lado pega a arma, mira na cabeça do rabino, mas ela falha de novo. Os militares discutem sobre qual o possível defeito. A pistola é devolvida a Amon, que mira, dispara, mas falha. Há um corte e vemos Amon tirando outra pistola menor, de seu bolso, enquanto ouvimos o rabino argumentando que a baixa produção da manhã se deve às máquinas que foram recalibradas. O oficial segura a cabeça do rabino.

Amon empunha a outra arma e aciona o gatilho, mas ela também falha. Amon atira várias vezes e nada acontece. Irritado, ele agride o rabino com a arma e se afasta apressado, jogando a pistola no chão, seguido pelos dois oficiais. A encenação da execução que não acontece é feita como se o espectador estivesse em um teatro, com o elenco diante de si, tendo em primeiro plano a vítima e logo atrás seus agressores. Os poucos cortes para reenquadramentos e mudança das pistolas tornam o momento mais intenso e nos fazem cúmplices tanto da crueldade do agressor quanto do desespero da vítima. A breve cena funciona também como preparação para a sequência do chuveiro no campo de Auschwitz logo adiante, uma vez que ambas criam uma expectativa em torno de uma ação que não se consolida.

3.2.4. Oskar salva os primeiros prisioneiros – Amon espanca Hellen, a inspeção em Plaszow e a queima dos corpos

Oskar tira uma sela nova de seu carro, a entrega a Lisiek e dá um maço de cigarros a um guarda. Em um galpão, Oskar ouve o relato de Stern sobre o rabino e a dobradiça e dá um isqueiro ao prisioneiro. Vemos um funcionário acendendo um cigarro com este isqueiro e

escrevendo o nome *Levartov* em um documento. Oskar caminha pela fábrica e passa diante do rabino da cena anterior, que está operando uma prensa metálica e agradece a Oskar.

Em outro paralelismo, observamos Amon diante de uma fileira de prisioneiros, segurando uma galinha na mão, caminhando e perguntando quem roubou um frango. Ele pega o rifle de um soldado e atira em um prisioneiro. O soldado se aproxima do corpo e dá um tiro em sua cabeça. Amon pergunta de novo se ninguém sabe do roubo. Um menino dá um passo adiante, chorando. Em contraplongée, Amon se aproxima do menino e diz: *Foi você quem cometeu este crime*. O menino chora e diz que não foi ele. Amon insiste: *Mas você sabe quem foi. Quem?* O menino grita e aponta para o corpo no chão: *Foi ele*. A ação revela uma das estratégias de sobrevivências no cotidiano do campo de prisioneiros.

Oskar dá uma cigareira de prata a Stern e entra em seu carro. Vemos a cigareira em detalhe sobre um documento em que o empregado escreve um nome. Na metalúrgica, o menino interrogado por Amon segue Oskar e o agradece várias vezes pelo emprego. Estas cenas são muito importantes, pois procuram expor de forma bem clara a crueldade de Amon e a incipiente bondade de Oskar (ainda que se manifeste por pressão de Stern). Elas funcionam por oposições: ameaça ao rabino – rabino salvo – punição pelo frango – menino salvo. Oposições são bastante comuns no melodrama, que se caracteriza pelo conflito entre virtude e vilania.

Uma jovem caminha diante da entrada da fábrica Schindler, vai até a recepção e pede para falar com Oskar. Ele aparece no alto da escada, olha para baixo e se afasta. O porteiro diz que ele não irá recebê-la. Vemos esta jovem diante de um espelho passando batom nos lábios, com outras roupas. Em seguida a vemos no início da escadaria da fábrica e lá em cima aparece Oskar de novo, confirmando seu interesse por mulheres jovens e belas. A moça admite se chamar Regina Pearlman, e não o outro nome usado para vê-lo. Suplica ajuda para os pais idosos que estão em Plaszow, dizendo que a SS está matando os idosos e os enterrando no bosque. Ela implora para que Oskar traga os pais para a fábrica. Oskar se irrita, alegando que só emprega operários habilidosos. A moça chora e sai correndo, deixando cair um papel com os nomes dos pais no chão do escritório.

Oskar entra furioso em uma sala onde Stern confere documentos: *Pessoas morrem, é um fato da vida. Goeth quer matar todo mundo? Ótimo. O que devo fazer sobre isso? Trazer todos para cá? É isso que você pensa? Mandem todos para Schindler, a fábrica dele é um refúgio, não é uma empresa de nenhum tipo, é um refúgio para rabinos, órfãos e pessoas sem qualificações. Pensa que não sei o que você faz? É tão quieto, eu sei*. Stern responde: *Está perdendo dinheiro?* Oskar se irrita, alega que Amon está sob grande pressão para dirigir o campo. *A guerra expôs o pior lado dele. Fora dela, Amon seria bom*. Stern conta que outro dia

um prisioneiro fugiu, foi recapturado e Amon colocou todos em fileira. A justificativa de Oskar sobre comportamento perverso de Goeth enquadra-se na lógica do melodrama e na polaridade bem versus mal.

O relato de Stern é ilustrado por imagens: vemos Amon com sangue no rosto, atirando nas cabeças dos prisioneiros em uma fila (*figura s79*). Ouvimos a voz de Stern contando que Amon matou todos à direita e à esquerda do fugitivo. No escritório, Stern diz: *Matou 25 ao todo*. Em plongé, vemos Amon caminhando apressado entre os corpos no chão e os prisioneiros em pé (*figura s80*). Em pé, diante da janela, Oskar tira um bilhete do bolso do paletó e diz: *Pearlman*. Vemos um guarda judeu gritando diante de prisioneiros no campo: *Pearlman*. No escritório, vemos Oskar saindo: *Marido e mulher*. No campo, o guarda chama: *Jacob e Chana Pearlman*. Uma mulher e um homem caminham para fora da fileira de prisioneiros. Antes de sair, Oskar dá seu relógio a Stern: *Mande Goldberg trazê-los*. Vemos em plano detalhe o relógio no pulso do guarda judeu que conduz os Pearlman no campo. Um detalhe importantíssimo desta cena, observado por Hansen (1997, p. 85) é que se trata do único *flashback* de todo o filme e ele pertence a um personagem judeu, que, mesmo prisioneiro, exerce influência sobre Oskar. A pesquisadora salienta que a presença de Stern neste e em outros trechos, como o foco de planos ponto de vista e *reaction shots* (planos de reação) nega, na estrutura puramente enunciativa do filme, as críticas dos que consideram Schindler um filme narrado pelos perpetradores do Holocausto.

Ao som de uma melodia emotiva de cordas, o casal entra na fábrica de Oskar, observado pela filha de longe. As duas sequências anteriores, do rabino e do menino, são preparações para esta. Antes, vimos uma quase-vítima, o relato de Stern a Oskar e o rabino e o menino agradecendo ao empresário na fábrica. Na cena do rabino com a falha na arma, evidencia-se outra marca do melodrama: a interferência do acaso, que quase sempre surge a favor dos virtuosos.

Nesta sequência, vemos toda a descrição do salvamento logo após o pedido da filha, com a solicitação de Oskar para Stern trazer os pais dela se materializando em imagens no momento em que o pedido é feito, pelo recurso da montagem paralela. Estas cenas, basicamente uma variante da dupla ameaça - salvamento, se justificam para destacar a transformação de Schindler e ao mesmo tempo preparam uma salvação maior.

Na sacada da mansão de Amon, oficiais cantam e comemoram. No porão da casa, Helen Hirsch ajuda Lisiek (Wojciech Klata) a limpar a banheira de Amon, quando Oskar aparece e pega duas garrafas de bebida da adega. *Sabe quem eu sou? Sou Schindler*, diz ele. Oskar dá

uma barra de chocolate a ela, que recusa. Hellen revela que em seu primeiro dia ali Amon a espancou porque ela jogou fora os ossos das sobras do jantar, que seriam para seus cães. A câmera se move lentamente em direção a ela, que tem o rosto ressaltado por um suave fecho de luz. Ela diz que aceita as coisas como são e que um dia ele irá matá-la. Oskar responde: *Ele não fará isso, pois gosta muito de você, tanto que nem sua estrela no uniforme deixa usar. Ele não quer que ninguém saiba que gosta de uma judia*. Ele se inclina em direção ao rosto dela, que se afasta assustada: *Não é este tipo de beijo*, e beija a testa dela (*figura s81*). O que chama a atenção nesta cena é que se trata do primeiro momento no filme em que Oskar se aproxima de uma mulher sem tratá-la com intenções sexuais como vimos até aqui – sinal de que a conversão do empresário é cada vez maior e que ele se aproxima mais e mais do polo da virtude do melodrama.

Na sacada, onde estão Oskar e Amon, Hellen recolhe duas garrafas vazias. Oskar senta-se, Amon cai sobre uma mesa, embriagado, se arrasta e senta no outro lado do banco onde está Oskar, dizendo: *Você nunca fica embriagado. Isso é controle e controle é poder*. Em um longo diálogo, Oskar sugere que poder difere de justiça: *Poder é quando temos toda justificativa de matar e não o fazemos. Os imperados tinham isso: um ladrão era levado ao imperador, ele clama por piedade, sabe que vai morrer e então o imperador o perdoo*. Amon: *Acho que você está bêbado*. Oskar: *Isso é poder, Amon. Amon, o bondoso*. Amon: *Eu o perdoo*. Outro trecho que revela a mudança de Oskar, que acredita também poder influenciar a personalidade de Goeth.

Stern entra no escritório e vê dois oficiais examinando documentos. Relata a fato a Amon, que o questiona se deve temer algo sobre a inspeção na contabilidade. Amon abre a porta do estábulo e vê a cela dada por Oskar no chão. Empurra Lisiek contra a parede, repreendendo-o. Stern se afasta do local. Amon passa pelo campo em seu cavalo. Os prisioneiros, homens no barracão atrás do vidro da janela e mulheres atrás da cerca, se comunicam por assovios. Assim que Amon passa, todos se levantam e abaixam as cabeças. Um soldado puxa uma mulher pelo cabelo e a mostra a Amon: *Ela estava fumando no trabalho*. Amon: *Diga para não fazer isso de novo*. O soldado chuta a mulher, que se afasta.

Lisiek esfrega a banheira. Amon entra no banheiro e o vemos pelo reflexo no espelho (*figura s82*). Lisiek se levanta, tira o boné e diz que não conseguiu tirar a mancha da banheira. Amon passa a mão na banheira, pergunta o que foi usado. Lisiek responde que usou sabão. Amon fica ao lado do jovem, que está tremendo de medo e diz: *Pode ir, eu te perdoo* fazendo um sinal com a ponta dos dedos. Vemos Lisiek descendo a escadaria da mansão em direção ao campo. Diante do espelho, Amon ajeita os cabelos e leva dois dedos da mão direita em direção

ao seu reflexo, dizendo: *Eu perdoo você (figura s83)*. A escolha do enquadramento pelo espelho, recurso que Spielberg utiliza em outros filmes, como *Lincoln*, tem a função de revelar a personalidade cruel de Amon, que precisa sustentar para si mesmo uma falsa e momentânea imagem – um reflexo – de piedade, por isso o breve monólogo diante do espelho. Esta piedade não é a cristã, mas a dos imperadores, o que evidencia, por um momento, um delírio de grandeza de Goeth.

Lisiek caminha no campo. Amon observa seu reflexo e suas unhas. Um movimento mostra seu rosto em close. Lisiek está próximo da entrada de arame farpado do campo, caminhando de costas. Um tiro levanta poeira ao seu lado (*figura s84*). Ele para, olha para trás, para a mansão. Caminha mais um pouco, outro tiro levanta poeira, fazendo os soldados e prisioneiros correrem. Vemos Stern, novamente no papel de testemunha enunciativa da narração (Hansen, 1997) caminhando com uma pilha de documentos. Ele passa ao lado do corpo de Lisiek no chão (*figura s85*). Não vemos o instante do tiro nem o menino sendo atingido. Esta elipse do assassinato é compensada pelo registro de Stern.

Hellen Hirsch lixa cuidadosamente as unhas de Amon na sala da mansão. Ele se aproxima do rosto dela enquanto folheia uma revista na mesa. À noite, dentro de um dos alojamentos do campo de Plaszow, um casamento judaico é celebrado por uma prisioneira idosa – um pequeno momento de esperança em meio à crueldade e à violência (*figura s86*). Na sacada da mansão, Amon bebe. Ouvimos uma melodia cantada por uma voz feminina, *Milosc ci Wszystko Wybaczy* ²²². Em um *nightclub*, vemos uma mulher que canta esta melodia. Na mesa diante dela estão Oskar e dois oficiais alemães (*figura s87*).

A melodia permanece suave, ao fundo, enquanto vemos Amon no porão, mais um momento de paralelismo no filme. Uma panorâmica revela Hellen de camisola transparente, em pé (*figura s88*). A princípio, não parece existir uma justificativa para Hellen estar usando uma camisola molhada, o que nos permite refletir sobre a possibilidade do narrador lançar um olhar erotizado à ela, uma vez que o plano que revela seu corpo não está conectado ao ponto de vista de Amon. Ele caminha ao redor dela, elogiando seus talentos como cozinheira e empregada. Ela olha para baixo, ele pergunta se ela sente solidão sozinha ali embaixo enquanto todos se divertem lá em cima. Ela fica em silêncio. Ele, um pouco inseguro, diz: *Eu gostaria de tocar você em sua solidão. Como seria isso? O que haveria de errado nisso? Reconheço que*

---

²²² Conhecida canção polonesa de amor cuja tradução significa “o amor vai perdoar tudo em você”. Composta pelo compositor judeu Henryk Wars já havia aparecido no filme polonês *O Espião Mascarado*, de 1933, interpretada por Hanka Ordonowna (Haltof, 2015, p. 250).

você não é uma pessoa no sentido literal da palavra. Quando eles os comparam a vermes, ratos e piolhos. Ele toca nos cabelos dela (figura s89). É este o rosto de um rato? São estes os olhos de um rato?

No *nightclub*, a cantora está em pé na frente de Oskar, na mesa. Amon leva a mão ao seio de Hellen. No clube, a cantora passa as mãos no rosto de Oskar e senta em seu colo. Amon se aproxima da boca de Hellen. A cantora beija Oskar (figura s90). A melodia de violino termina. Amon toca nos lábios de Hellen: *Não, acho que não. Sua vaca judia. Quase me convenceu*. Uma lâmpada é enrolada com tecido e pisoteada pelo noivo no casamento no alojamento. Amon esbofeteia Hellen. Oskar aplaude a cantora no clube. Os noivos se beijam no alojamento (figura s91). Sangue escorre pela boca de Hellen (figura s92). Oskar manda beijos para a cantora. Amon empurra Hellen na cama. A noiva é cumprimentada. Amon agride Hellen na cama. A noiva é beijada. Um plano mostra, em contra plongée, Amon batendo em Hellen, do ponto de vista da vítima (figura s93). Para Horowitz (1997) a repressão do desejo sexual não-consumado por uma judia conduz Goeth à violência, quando o público se torna cúmplice tanto do *voyeurismo* quanto do sadismo do personagem diante da vítima objetificada.

O noivo é beijado pela idosa que celebrou a cerimônia. Amon, num acesso de fúria, empurra uma estante com garrafas sobre Hellen, que está imóvel na cama. São três ambientes que mostram três diferentes relações de homens com mulheres: a conveniência do *nightclub*, o juramento do casamento e a violência no porão. O paralelismo na montagem é aplicado para evidenciar as diferenças entre Amon e Oskar, tanto que nos planos de Oskar e a cantora e de Amon e Hellen, os enquadramentos e gestos se equivalem e se complementam no clube e no porão.

A agressão de Amon é disparada no plano sonoro, com o fim da melodia de violino e voz, e com a lâmpada sendo destruída pelo noivo no casamento. O sentido do paralelismo se mostra na intercalação dos planos dos noivos sendo cumprimentados e nos de Amon agredindo Hellen para destacar a natureza cruel do comandante - e por extensão de todos os nazistas - e evidenciar a fé dos prisioneiros judeus, com o casamento, apesar das condições adversas. A celebração judaica também marca uma identidade, que nem no campo pode ser destruída, e uma esperança pela vida a dois fora da guerra.

No escritório da fábrica, Oskar beija várias mulheres, enquanto ao fundo ouvem-se saudações e música alegre de violino. Amon levanta uma taça de bebida sorrindo. Outros oficiais alemães estão em volta de Oskar, que assopra as velas de um bolo. Duas moças se aproximam, uma adolescente e uma menina. A mais velha diz: *Em nome dos trabalhadores, desejo Feliz aniversário Senhor*. A menina traz um bolo nas mãos. Oskar se abaixa, agradece o

bolo e a beija, observado pelos militares. Se levanta, segura a adolescente com força pela cabeça e a beija na boca. Outra construção de personagem por contraste bem evidente (que funciona bem no melodrama): enquanto Amon espanca uma judia, Oskar beija uma jovem. Ela fica de olhos abertos, assustada, observando os outros em volta. As duas saem com pressa, observadas pelos músicos que tocam e cantam *Te ostatnie niedziele*²²³. No alojamento feminino, em seus beliches, uma prisioneira conta detalhes às outras sobre o gaseamento de um grupo de judeus em um campo e como eles eram levados a crer que iriam tomar um banho. As detentas duvidam do relato, alegando que elas são muito importantes para os alemães. Primeiro momento em que personagens judeus se referem aos processos de extermínio.

Um trem com vários vagões manobra no campo. Uma voz masculina em um alto falante pede que todos estejam na *Appleplatz*, a praça principal do campo de Plaszow, onde mesas, cadeiras e documentos estão sendo preparados por policiais judeus e militares alemães. Médicos falam com oficiais. Na sacada da mansão, Amon é examinado por um médico, que pede que ele perca peso e diminua a bebida. A amante de Amon pergunta o que acontece lá embaixo no campo. Ele responde que vai chegar uma carga de judeus húngaros e será preciso precisar separar os doentes dos saudáveis por obter espaço.

Um oficial aciona um toca-discos diante de um microfone. Um plano geral mostra o alto falante, de onde ouvimos *Gutte Nacht Mutter (Boa noite, mãe)*²²⁴, e lá embaixo, ao fundo da composição, vemos os prisioneiros tirando suas roupas e correndo nus diante de uma fileira de médicos sentados com pranchetas e papéis (*figura s94*). Uma fileira de mulheres corre nuas, algumas são tiradas da fila a pedido dos médicos. No alojamento, as mulheres tiram sangue da ponta de seus dedos e esfregam no rosto para parecerem mais saudáveis. Homens e mulheres de diversas idades correm nus segurando suas roupas, observados por médicos e militares. Os gritos de um oficial unem-se à melodia que vem do toca-discos.

Amon caminha entre uma das fileiras, observa um prisioneiro e diz: *Este é o meu mecânico, quem teve a ideia de eliminar ele?* O prisioneiro, Poldek, sai da fileira onde estava e vai para outra. Aos gritos de um militar, médicos apontam mulheres nuas. Homens muito magros levantam os braços e são examinados (*figura s95*). Outros têm seus dentes

²²³ Tango polonês nostálgico composto em 1935 cuja tradução é “este é o último domingo”.

²²⁴ Uma das mais populares canções alemãs durante a guerra. Parte da trilha sonora do Terceiro Reich, tornou-se muito conhecida na voz do cantor Wilhelm Strienz, apresentada em programas de rádio e em concertos da *Wehrmacht* (termo que designa as Forças Armadas Unificadas da Alemanha nazista, de 1935 a 1946). Sua letra sugere que a morte de um soldado é um sacrifício justificável não só para a mãe do militar como para o engrandecimento da Alemanha (Simon, 2010, p. 135).

inspecionados. Um prisioneiro é obrigado a se agachar. Um soldado retira prisioneiros a pedido dos médicos. Os que não foram selecionados são conduzidos com pressa a um canto, onde vestem suas roupas. Amon segura uma mulher pelos braços, traz ela de volta e diz a um dos médicos: *Você tem que separar os que podem trabalhar dos que não podem. Ela pode trabalhar.*

O disco é removido e em seu lugar colocado outro, que reproduz *Mamatschi schenk mir ein pferdchen (Mamãe me compre um pônei)*²²⁵. Um grupo de crianças deixa os alojamentos, conduzidas por guardas mulheres. As crianças, de mãos dadas, todas com estrela de Davi nas roupas, cantam a canção que vem do alto-falante (*figura s96*). Com auxílio de prisioneiros, entram em caminhões abertos. A música permanece, enquanto algumas crianças correm e são perseguidas por militares. Outras fogem de outro alojamento. Um dos meninos, Olek, que vimos antes na invasão do gueto, escapa em direção aos alojamentos. As mulheres vestem suas roupas, alegres por não terem sido escolhidas e se abraçam, sob as ordens de um soldado para que retornem aos barracões.

A sra. Dresner olha para trás e assustada percebe os caminhões saindo do campo com as crianças, que acenam para os adultos. Um tumulto se instaura, as mulheres rompem o bloqueio dos guardas e correm gritando para os caminhões. Os soldados tentam contê-las, e atiram para o alto. Do ponto de vista das crianças no caminhão, vemos as mulheres desesperadas correndo ao lado dos veículos (*figura s97*). Os guardas formam barreiras que são rompidas. Vemos uma das mulheres gritando ao lado do caminhão, em contra plongée. As crianças passam pelas mulheres e acenam. Um dos soldados joga as mulheres ao chão com lama. Separações e despedidas entre pais e filhos são cenas constantes no melodrama.

Olek e outros meninos correm. Olek abre a tampa de um buraco no chão de um alojamento e ali estão várias crianças. Abre um forno e uma criança lá dentro fecha a porta rapidamente. Ele corre entre os beliches vazios do alojamento. Remove uma das tábuas e lá embaixo crianças dizem a ele para procurar outro lugar. Olek entra no alojamento das latrinas. Lança seu boné em um dos buracos e se joga nas fezes. Lá dentro, vê outras três crianças escondidas, uma delas diz para ele ir embora, que aquele lugar é delas. Vemos Olek com fezes até o peito, inclusive em seu rosto, iluminado por um raio de luz que vem do buraco da latrina, olhando para cima, assustado e tremendo (*figura s98*). Este breve plano do menino na latrina é

---

²²⁵ Outra canção popular na Alemanha no começo da década de 1940, foi composta por Oskar Schima em 1938. Seus versos tratam de um menino que pede um pônei à sua mãe que em troca dá dois pôneis de marzipan a ele. Como a criança insiste em cavalos de verdade, a mãe o presenteia com miniaturas de madeira. Após mais tentativas a criança vê cavalos de verdade, carregando uma carroça que traz sua mãe morta. Disponível em: <https://raidrush.info/frage/mamatschi-schenk-pferdchen/> Acesso em 17/11/17.

outra das imagens icônicas do filme e também é significativo da importância que a criança tem na obra de Spielberg, neste caso uma criança aterrorizada diante da manifestação de medos verdadeiros (os nazistas), diferente de crianças que em seus filmes precisam enfrentar monstros e seres alienígenas como em *Tubarão* (1976), *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977), *E.T.* (1982), *Guerra dos Mundos* (2005) e *Inteligência Artificial* (2001).

Escoltados por guardas, prisioneiros homens e mulheres entram rapidamente nos vagões de um trem no campo. Oskar, de terno branco, passa ao lado da entrada dos vagões e cumprimenta Amon, que está em uma mesa ao lado de outros oficiais. É um dia quente de verão e nos vagões lotados, prisioneiros gritam e estendem seus braços para fora das minúsculas janelas, observados por Oskar. Uma mulher segura uma joia na janela. No interior dos vagões escuros, prisioneiros vistos em *close-up* se esforçam para conseguir respirar. Oskar sugere a Amon trazer mangueiras e molhar os vagões. Amon ri, e ordena que seu subordinado faça isso. Vemos Oskar caminhando ao lado de dois homens que apontam uma mangueira para os vagões. Ele ordena que os dois prisioneiros molhem os tetos dos vagões.

Dentro deles, os judeus gritam e bebem os fiapos de água que caem dos tetos e os jatos que entram pelas janelas. Amon diz que Oskar está sendo cruel, dando esperança aos judeus. Como a mangueira é curta, Oskar diz a Amon que tem mangueiras de 200 metros em sua fábrica. Amon e os outros militares dão risada. Com as mangueiras novas, os últimos vagões do trem são molhados. Água escorre pelos tetos e os prisioneiros bebem. Os militares se divertem. Stern observa em silêncio. Oskar dá uma cesta com frutas e bebidas a um oficial e pede que a cada parada do trem, os tetos sejam molhados, dando ordens para que mais vagões sejam molhados. Amon o observa em silêncio. Os primeiros gestos de bondade de Oskar foram indiretos, a pedido de Stern, quando ele empregou prisioneiros em sua fábrica. O segundo gesto foi um beijo desinteressado em Hellen, seguido de um apelo à piedade de Amon. Ao auxiliar os prisioneiros nos vagões, esta é a primeira vez em que uma atitude bondosa sua ocorre diante de Goeth e dos oficiais nazistas. Outro aspecto importante nesta escalada de Oskar rumo à virtude é que, a partir do momento em que testemunhou o massacre do gueto, ele vem sendo representado como um homem cada vez mais virtuoso, dentro do que se espera de um personagem do melodrama.

Em sua fábrica, Oskar é conduzido por dois policiais para depor. Ele atravessa um corredor acompanhado pelos dois até que é detido em uma cela minúscula, na qual um homem com uniforme de oficial pergunta o que ele fez. Oskar diz que violou a lei sobre judeus e beijou uma menina judia. O homem ri e pergunta: *O seu pinto caiu?* Os dois riem juntos. Amon

defende Oskar no escritório de outro oficial. Alega que Oskar adora mulheres bonitas, não consegue resistir a elas, e que as mulheres o adoram. Admite que Oskar não deveria ter beijado a menina, pois ela era judia, porém era muito bonita. *As judias enfeitiçam a gente, são como um vírus, o tifo; devemos tratar suas vítimas, não prender*, diz para um oficial sério e silencioso. Amon pergunta se a questão é sobre dinheiro. O oficial se manifesta: *Está me oferecendo suborno?* Um oficial mais velho, de óculos, entra na sala e os dois se levantam. Vemos Oskar sentando em uma cadeira no escritório deste oficial, ao lado de Amon. Os três tomam chá. O oficial diz: *Cedemos garotas judias a você por cinco marcos o dia, Oskar; você deveria nos beijar, e não beijar elas. Que Deus proíba seu gosto por judias. Os judeus não têm futuro. Não estamos falando do antigo ódio aos judeus. É política agora.*

Vemos uma lua no céu envolta por fumaça. Ouvimos *Immolation*, uma melodia triste de cordas, composta por John Williams, autor da maioria das trilhas sonoras dos filmes de Spielberg. Crianças e um militar brincam em um parque, enquanto pequenos flocos caem sobre elas. Uma mulher passeia com seu cachorro e percebe os flocos nas mãos. Oskar deixa a prisão, vê os flocos e abre as mãos. A melodia se intensifica. Ele se aproxima de um carro e pega um punhado de cinzas sobre o capô. O narrador informa: *Chujowa Gorka, abril de 1944 Departamento D manda Goeth exumar e incinerar os corpos de mais de dez mil judeus mortos em Plaszow e no massacre do gueto de Cracóvia.* Vemos uma nuvem de fumaça que fica mais espessa e negra com o movimento panorâmico para a esquerda.

Soldados dão ordens para homens e mulheres, que cavam com pás montes de cinzas e carregam corpos em decomposição envoltos por lama. Os militares tampam o rosto, os prisioneiros usam lenços diante do nariz. A música ganha acompanhamento coral. Câmera na mão passeia pelo campo mostrando valas com corpos em decomposição sendo removidos (*figura 99*) Música se torna mais intensa. Um militar pula em uma das valas e empurra um prisioneiro para fora. Também bate em uma mulher que segura um crânio nas mãos e a empurra dentro da vala, onde ela cai sobre corpos na lama e pedaços de corpos. Música coral mais intensa. Uma esteira transporta corpos para uma fogueira enorme. Militares com lenços no rosto dão ordens aos prisioneiros. Um deles, visivelmente alterado, grita diante da fogueira e atira contra o fogo (*figura 100*). Prisioneiros carregam carrinhos com corpos e passam atrás do carro de Oskar, que está em pé ao lado de Amon. Ele conta a Oskar que precisa achar todo trapo de prisioneiro e queimar todos. *Acabou, Oskar, eles vão mandar todos para Auschwitz, assim que eu organizar as levas. Em 30 ou 40 dias. Será divertido.* Prisioneiros trazem mais corpos em carrinhos, e em um deles vemos a menina do casaco vermelho que atraiu o olhar de Oskar na ação no gueto. Assim como Oskar, conseguimos distinguir a garota por meio de um efeito que

restitui a cor de seu casaco em meio ao preto e branco da cena (*figura 101*). Um movimento rápido sai dela e termina em um *close-up* de Oskar assustado com um pano na boca, observando a passagem do carrinho. Ele tira o pano da boca.

3.2.5. Oskar compra os judeus de Amon - a lista é criada, gaseamento/banho, salvação das mulheres e crianças

No escritório, Stern revela a Oskar que já sabe da evacuação e que partirá com o último trem. Oskar conta que pediu a Amon para Stern receber tratamento especial. Stern diz que em Berlim tratamento significa especial é outra coisa. Oskar admite que não tem interesse em ficar em Cracóvia e diz ao contador: *Você dirige meu negócio. Vou para casa. Tenho mais dinheiro do que posso gastar*. Os dois se observam em silêncio. Oskar: *Um dia tudo isso vai acabar e nós dois vamos tomar um drink*. Chorando, Stern responde: *Acho que é melhor tomar agora*. A conversa é filmada em planos frontais aos personagens. Os dois bebem ao mesmo tempo. Uma mulher dorme com os seios à mostra na cama do quarto de Oskar, que está em pé na janela. Ele caminha e examina malas. Na sala do apartamento, ele conta e guarda cédulas de dinheiro nas malas. Um caderno e uma caneta estão sobre os maços de dinheiro.

Na mansão no campo de Plaszow, vemos Amon e Oskar na varanda. Oskar diz: *Eles são a minha gente*. Amon responde que ele pensa que é Moisés, questiona o que ganhará com isso e que terá que mover máquinas para a Tchecoslováquia e construir um novo campo. Vemos ambos separados pelo esquadro de madeira da janela, cada um no limite do enquadramento, indicando distanciamento de posições neste instante. Oskar insiste que será bom para ele, pois não precisará treinar novos operários, e pergunta quanto vale uma pessoa para Amon, que responde: *Não, não, quanto para você vale?* Toda a cena é filmada de dentro do quarto de Amon, com as molduras da janela criando um efeito de segundo enquadramento, mantendo Amon e Oskar separados no início do diálogo (*figura 102*) e juntos, dentro da mesma moldura, quando a negociação se concretiza, ao final. É uma construção visual similar à do primeiro encontro entre ambos, na villa de Goeth. A iniciativa de comprar os prisioneiros é motivada mais uma vez pelo testemunho de Oskar do horror dos corpos em chamas e pela atenção à menina de casaco vermelho.

Vemos em detalhe um papel inserido em uma máquina de escrever onde são datilógrafos sobrenomes e nomes: *Dresner, Weiner, Rossner*. Em pé, fumando, Oskar dita nomes a Stern, que os datilografa na máquina, pedindo que inclua os investidores e as crianças. Vemos os sobrenomes na folha e ouvimos o som das teclas sobre o papel. Stern informa que a lista tem

450 nomes, Oskar pede que se incluam mais. O som das teclas permanece, enquanto vemos Oskar com uma mala subir a escadaria em direção à mansão de Amon – outro movimento de paralelismo. Um plano mostra Oskar atrás de Stern datilografando. Vemos Amon abrindo a mala com maços de dinheiro. Stern informa que são 600 nomes, Oskar pede que sejam incluídos mais (*figura 103*).

Em uma fábrica de tecidos, Oskar tenta convencer outro empresário a salvar mais de 4 mil judeus levando-os para fábricas na Morávia. O empresário não aceita o plano de Oskar, que insiste com ele. A melodia de metais acompanha a sequência. Stern informa que a lista tem cerca de 850 nomes, Oskar exige que ele seja mais exato. Em primeiro plano, na penumbra, vemos Oskar lendo a lista e dizendo a Stern que é suficiente. Ao fundo, Stern para de datilografar e pergunta: *Você os está comprando? Pagando por cada um deles?* Oskar levanta e coloca a lista na mesa de Stern: *Se ainda trabalhasse para mim não me deixaria fazer isso, me custou uma fortuna, termine esta página e deixe um espaço ao final.* Stern datilografa mais um pouco e tira a folha da máquina. A trilha passa a ser de cordas, ao som de um violino. Stern pega a lista nas mãos (*figura 104*), olha para Oskar e diz: *A lista é o bem absoluto. Esta lista é vida, em sua volta, nas margens, fica o abismo.*

Oskar dá a lista a Amon, que aponta um erro ao final, a ausência de um nome na última página. Vemos Hellen Hirsch no porão, enquanto Oskar diz: *Em Brunniltz eu jamais encontraria uma empregada tão boa quanto ela.* Amon recusa a proposta. Oskar, em pé, coloca uma mão de cartas sobre a mesa e o desafia para uma partida de 21, dizendo que se Amon tiver um ás ele pagará 14800 marcos, mas se Oskar ganhar Hellen vai para a lista. Amon afirma que quer levar Hellen com ele para Viena: *Quero envelhecer com ela.* Oskar pergunta: *Você está maluco? Não pode levar ela para Viena.* Amon admite que isso é impossível, que é o que gostaria de fazer, mas não pode. Conta que será piedoso e a levará para o bosque para matá-la com um tiro na nuca. Oskar pega o baralho de volta e Amon pergunta sobre o valor a ser pago se ele fizer 21 no jogo. O suspense sobre o destino de Hellen permanece.

Famílias judias se identificam pelo sobrenome e pelos nomes: *Dresner, Rosner*, enquanto homens procuram estes nomes em papéis e os marcam com traços a lápis. Outros prisioneiros dizem seus sobrenomes e nomes. Vemos Poldek Pfefferberg – sobrevivente cujo relato deu origem ao livro de Thomas Keneally, no qual foi baseado o livro – e Mietek Pemper²²⁶. Em close, do ponto de vista dos funcionários que verificam as listas, outros homens

---

²²⁶ Autor de *A verdadeira história da Lista de Schindler* (2015), outra fonte sobre a narrativa do empresário naquele período.

e mulheres se apresentam. A última delas é Hellen Hirsch. Os judeus são separados em dois trens, um para homens e outro para mulheres.

Um trem atravessa uma ponte sobre um campo coberto de neve, no sentido da esquerda para a direita. Dentro de um dos vagões, homens em pé tosse. Stern passa a Olek um balde de metal. Na janela cercada com arame farpado, o menino estica o braço, pega um pedaço de gelo e coloca no balde. Stern e os prisioneiros assopram dentro para transformar o gelo em água. O trem se aproxima de uma estação e o narrador nos informa: *Zwittau – Brinniltiz – Tchecoslováquia – cidade natal de Oskar Schindler*. Os vagões são abertos por soldados e os prisioneiros descem na plataforma. Um oficial alemão diz a Oskar que é capaz de colocar os operários para trabalhar e que, em outros campos que comandava, os judeus queriam ir embora. Oskar caminha até uma plataforma diante dos prisioneiros enfileirados. Ele diz que o trem com as mulheres já deixou Plaszow, chegará em breve e que apesar do cansaço, será preciso caminhar até a fábrica, onde os aguarda pão e sopa.

O outro trem atravessa um campo nevado, agora no sentido oposto ao anterior, da direita para a esquerda. No interior de um dos vagões, perto da janela, as mulheres falam sobre a receita de *cholent*²²⁷. O trem passa por um grupo de crianças que brincam na neve. Do ponto de vista das mulheres na janela, vemos uma das crianças levando a mão em volta do pescoço, fazendo um gesto de corte (*figura 105*). Este gesto é uma referência ao ato do maquinista polonês Henryk Gawkowski em *Shoah* (Lanzmann, 1985), (*figura 106*) que reúne depoimentos de sobreviventes dos campos de concentração. O maquinista conduzia o trem com judeus até a entrada do campo de Auschwitz. Ao lado da janela, Mila sente-se abalada pelo gesto de menino, que vemos novamente, em câmera lenta, com o trem passando diante da câmera. Na janela, Mila aparenta preocupação. À noite, vemos as mulheres na janela do trem com o reflexo de luzes sobre seus rostos.

O trem atravessa um portal lentamente e entra em um pátio, onde soldados homens e mulheres esperam. O narrador informa: *Auschwitz*. Prisioneiros com uniformes estão ao lado de rampas de madeira. Soldados caminham com cães. Na torre de vigilância, uma luz de um grande holofote que gira ilumina o trem em intervalos. No interior dos vagões, a luminosidade intensa penetra pelas frestas da parede, revelando os olhos assustados das prisioneiras. O trem para, as portas dos vagões se abrem, soldados se aproximam dando ordens em alemão, as rampas são posicionadas nas portas, as mulheres descem auxiliados pelos prisioneiros.

²²⁷ Prato típico judaico preparado para ser consumido no *Shabaat*. Disponível em: http://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/2163686/jewish/Cholent.htm. Acesso em: 25/09/17.

O jornalista polonês Franciszek Palowski²²⁸, que acompanhou Spielberg em Cracóvia, lembra que o primeiro lugar visitado durante a pré-produção foi justamente o campo de Auschwitz-Birkenau, que no filme ocupa pouco espaço. Na metade de janeiro, em pleno inverno com frio e vento, Spielberg - munido de uma pequena câmera de vídeo 8 mm - e outros membros da produção conheceram a torre de vigilância de onde se podia ver as chaminés destruídas dos crematórios. Acompanharam os trilhos por onde chegavam os vagões com prisioneiros e entraram em um dos barracões das mulheres (Palowski, 1999).

O jornalista lembra da curiosidade do cineasta sobre o cotidiano no campo, perguntando sobre a quantidade de prisioneiros por beliche. Diante de uma pequena caserna de madeira é explicado ao cineasta que no local se definia quem viveria ou morreria. Os enviados adiante eram gaseados, os que saíam da fila para a esquerda ou à direita sobreviviam. O cineasta, revela o autor, permanece em silêncio diante das ruínas do local de gaseamento, agora coberto por neve, sem ligar sua câmera. A visita seguinte é ao campo principal de Auschwitz. O grupo caminha sob o portão principal, onde está a inscrição *Arbeit Macht Frei* (*O trabalho liberta*). Adiante estão as ruínas da câmara de gás e do crematório. Uma soleira de madeira desgastada pelo tempo chama a atenção. O cineasta, recorda o autor, fica mais uma vez paralisado, visivelmente emocionado. “Ele coloca sua mão na soleira da porta por um bom tempo, como se quisesse sentir uma ligação comum com aqueles que nunca puderam sair daqui” (1999, p. 13).

Neva forte no local. Ouvimos latidos, apitos, gritos e o ruído do trem desacelerando. As mulheres são posicionadas em fileiras, diante delas passa uma militar alemã. As mulheres estão assustadas e tremem de frio (*figura 107*). Perguntam umas às outras onde estão as mesas e os alistadores. Uma delas olha para o fora de campo e em seguida vemos uma chaminé alta exalando fumaça, fogo e cinzas – o que antes parecia ser neve (*figura 108*). Aos gritos dos soldados homens e mulheres, as prisioneiras correm. Danka pergunta à mãe: *Onde estamos?* Vemos Oskar entrando irritado em um escritório: *Elas estão em Auschwitz, o trem não veio para cá, houve um erro*. Ele sai de carro guiado pelo motorista. Interferência melodramática do acaso, neste caso agindo contra a salvação dos virtuosos.

---

²²⁸ Autor de *Witness – The Making of Schindler's List* (1999), livro que é ao mesmo tempo um diário da filmagem de *A Lista de Schindler* em Cracóvia e um guia para contextualizar historicamente as personagens retratadas, os lugares onde os fatos reais ocorreram e as situações vistas durante as filmagens. Palowski esteve próximo de Spielberg antes mesmo do início das filmagens e o acompanhou em suas visitas de preparação para o filme. Suas observações, ainda que contenham o entusiasmo de um fã, são importantes pois trazem informações sobre o método de preparação o filme.

As prisioneiras têm seus cabelos cortados, observadas por uma alemã. Algumas choram. Seus calçados são deixados em uma mesa e elas são conduzidas a um canto, onde começam a se despir. Ouvimos uma melodia triste de violino, *Auschwitz-Birkenau* (John Williams). Uma mulher dá ordens em polonês. As mulheres, de cabelo cortado e nuas, deixam as roupas no chão. Danka abraça sua mãe. Uma sala com uma placa *Bad und Desinfektion* é aberta. Aos gritos em alemão e em polonês, as mulheres caminham assustadas para a sala, com a câmera atrás delas, como se encarnasse o ponto de vista de uma das prisioneiras no grupo (*figura 109*). Assim, entramos com as prisioneiras judias na sala. Acima das mulheres nuas e assustadas, vemos canos e chuveiros. Algumas luzes nas paredes. Elas se abraçam, desesperadas. A câmera se move em volta delas (*figura 110*). O som do violino se torna mais intenso.

Do lado externo, a porta é fechada (*figura 111*). Há um corte e o plano seguinte está mais próximo a porta, que tem uma pequena abertura de vidro. Com estabilidade, a câmera se aproxima desta abertura e após um breve zoom, nos revela o seu interior, com as mulheres nuas, abraçadas, se debatendo, olhando para a abertura (*figura 112*). O orifício simula o buraco de uma fechadura e associado ao movimento da câmera serve como metáfora para o olhar de um espectador *voyeur*, que insiste em testemunhar o horror prestes a tomar forma. Como público, somos imediatamente implicados neste instante e dele não podemos escapar. Seremos testemunhas privilegiadas do assassinato.

Outro corte e estamos no interior da sala com chuveiros. O ponto de vista é da câmera alta, junto ao teto, revelando as mulheres em desespero (*figura 113*). As luzes se apagam, ouvem-se gritos. O local é iluminado de novo, parcialmente. Vemos a sra. Dresner tremendo e Danka chorando. A câmera está próxima das mulheres, captando sua angústia. Uma delas chora e rói as unhas (*figura 114*). Uma fonte de luz intensa, ao fundo da sala, nos permite ver os corpos passando agitados de um lado ao outro. Elas se abraçam e olham para cima. Do ponto de vista das mulheres, vemos os canos com os chuveiros (*figura 115*). A câmera se move e mostra um dos chuveiros com maior nitidez, fazendo um movimento para baixo para revelar a expressão de horror no rosto de uma prisioneira e outro movimento lateral para mostrar o rosto de outra mulher. Todas olham para cima aflitas. Um plano aberto mostra o grupo em pânico.

Ao fundo, um dos chuveiros libera água, seguido de outros (*figura 116*). Ouvem-se gritos de alívio. Vemos a água caindo sobre Danka e sua mãe. As mulheres olham para cima, sorrindo, aliviadas, algumas choram (*figura 117*), outras abrem os braços em direção aos

chuveiros²²⁹. Melodia de violino mais aguda. A sequência é uma citação de outra cena do filme tcheco *The Fifth Horseman is Fear* (...*a pátý jezdec je Strach*, Zbynek Brynuch, 1964), em que um médico judeu na Tchecoslováquia ocupada pelos nazistas precisa obter morfina para auxiliar um refugiado político ferido. Em um trecho do filme, o médico observa jovens em uma grande sala com chuveiros, dando a impressão de que tratará de um gaseamento, porém dos chuveiros sai apenas água.

Em seguida, as mulheres caminham do lado externo, envoltas por mantas. Elas olham para o fora de campo. A câmera acompanha o movimento do olhar de uma delas e vemos uma cerca de arame farpado. Atrás da cerca uma fila de homens e mulheres caminha lentamente, vigiadas por soldados (*figura 118*). As prisioneiras judias caminham para um barracão. Uma delas olha para trás. Vemos, na fileira atrás das grades, um soldado ao lado de uma criança, ambos cobertos por cinzas. Os homens, mulheres e crianças descem os degraus que conduzem a um edifício. As prisioneiras judias observam. Os prisioneiros do outro grupo entram no prédio lentamente, despreocupados e sem se darem conta do que em breve ocorrerá, observados por dois soldados. Um movimento de câmera revela a imensa chaminé quadrada cuspidendo fogo e cinzas. Uma das mulheres judias olha de novo para o fora de campo. Vemos um movimento que acompanha a fumaça saindo da chaminé para a noite escura. O lamento do violino termina.

Sequência do filme que mais rendeu críticas, além de nos conduzir a uma posição incômoda, uma vez que nós, espectadores, somos levados a observar do espaço dos algozes, em uma posição confortável de *voyeurs*, o possível assassinato das mulheres judias. Acompanhamos, dentro da sala de chuveiros, o desespero delas, imaginando o fim próximo, perspectiva reforçada pela câmera na mão entre as mulheres. Porém, o suspense atinge seu pico e dos chuveiros cai água e não o gás mortal.

Logo em seguida ao banho, a execução por gás é encenada como situação para o olhar das mulheres que dela escaparam, com a insistência dos planos ponto de vista das prisioneiras que observam o fora de campo. Neste espaço é que vemos se materializar a execução de outro grupo e o resultado do gaseamento com a fumaça da torre da chaminé. Portanto, tanto as prisioneiras judias de Schindler quanto nós somos duplamente implicados nas mortes em massa de Auschwitz. Primeiro, pela simulação de uma execução que se revela banho. Segundo, pelo olhar direcionado a esta situação.

---

²²⁹ Uma sobrevivente judia declarou que o que realmente ocorreu é que a água saiu dos chuveiros lentamente em gotas, em pouca quantidade, não com a força como é mostrada no filme. A declaração é relatada por Haim Bresheeth como sendo de sua mãe (Bresheeth, 1997, p. 205).

Esta questão do olhar levou Aaron Kerner (2011) a lembrar de um dos mais provocadores tropos nos *Holocaust Films*, o “olho mágico”, que em alguns casos pode ser uma janela, possibilitando a visualização de algum acontecimento sádico e violento, como abuso físico, sexual ou especificamente uma câmera de gás. Neste último ambiente, a presença do *peephole*²³⁰ tem o potencial de provocar um prazer derivado do sofrimento humano.

“O *peephole* levanta suspeita moral dentro da diegese narrativa. Ele gera uma dinâmica de poder inato na narrativa: os personagens que se valem eles mesmos dos *peephole* constituem sujeitos que olham, em oposição aos que são sujeitos ao olhar. Fora da narrativa, o mecanismo do *peephole* convida o espectador a tomar as vítimas como tema de um olhar sadístico e erotizado” (2011, p. 37).

O movimento de câmera em direção ao orifício de vidro da porta do local é criticado por Kerner ao transformar o sofrimento em espetáculo, uma vez que toda a cena, das mulheres despidas à expectativa do que vai sair dos chuveiros, pede um olhar que beira o sádico e assume certo caráter fetichista do espectador²³¹. Segundo ele, Spielberg cria um momento de suspense hitchcockiano, assim como Hitchcock em *Psicose* (1960), com a cena em que Norman Bates (Anthony Perkins) observa Marion Crane (Janet Leigh) trocar de roupa através de um orifício na parede do quarto – o *peephole* – e instante posterior o chuveiro, com o assassinato da personagem.

“(...) certamente o Marques de Sade se assombraria com a habilidade narrativa de Spielberg – fundindo humilhação, sexo (tratamento fetichista de corpos femininos e morte (ameaça de estar entrando no que nós/elas acreditamos ser uma câmara de gás em um único cenário” (p. 42).

Thomas Elsaesser traz uma posição diferente sobre este tema, elogiando a forma como Spielberg cria uma representação visual da matança por gás, primeiro mostrando as mulheres na expectativa da ducha e por fim a água, para ao final desta cena vermos uma coluna de prisioneiros descendo para um bunker onde terão o destino oposto ao das mulheres que acabamos de ver. “Aqui suspense e melodrama estão a serviço de um momento de ironia trágica no qual o espectador é obrigado a inferir o que não pode ser mostrado (...)” (1996, p. 162).

A leitura de Kerner permanece limitada a conceber a dinâmica do olhar a partir da Psicanálise, que se revela nos termos que utiliza. Ao trazer o efeito do suspense e associá-lo ao melodrama, Elsaesser nos oferece uma perspectiva mais iluminadora do trecho. Respeitando a posição de Kerner, mas afastando-se dela, entendemos que um dos efeitos essenciais procurados

²³⁰ Do original *peephole*, em referência ao buraco através do qual é possível ver quem está do outro lado da porta antes de abrir.

²³¹ Langford (2005) considera esta cena exemplar do “(...) post-Psycho slasher/stalker horror film” (p. 264).

pelo melodrama é o jogo com a possibilidade ou não de salvação do personagem associado à inocência. Portanto, a cena evidencia esta estratégia, ao nos causar um grande incômodo, nos obrigando a testemunhar o que parece ser um assassinato em massa, conforme comentamos, para em seguida nos proporcionar o alívio – é o efeito montanha russa, base do melodrama, ao tensionar ao máximo um momento para em seguida prover um desfecho oposto (um alívio) ao esperado pelo público. A organização dos planos da cena, do instante em que as mulheres são despedidas ao momento em que a água sai dos chuveiros, joga com esta expectativa. Nossa reação como espectadores é esperar presenciar o gaseamento – certamente por algum conhecimento exterior ao filme sobre os campos de extermínio – mas somos frustrados. Talvez nós, o público, é que somos sádicos e fetichistas. Por que, neste caso, não podemos esperar o banho ao invés do assassinato? No interior da sala de banhos, com a câmera registrando o desespero das prisioneiras, os sentimentos despertados são fruto do melodrama: empatia e piedade pelas personagens. Somos posicionados não apenas como possíveis testemunhas do horror, mas também como espectadores do sofrimento destas mulheres.

As prisioneiras estão alinhadas em fileiras diante de um alojamento. Uma militar grita em alemão com elas. Um oficial passa diante do grupo e pergunta suas idades. Uma prisioneira idosa comenta que se alguém encostar na cerca morre depressa. É uma referência clara a uma cena do filme *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1959), em que a personagem Terese (Emanuelle Riva) se suicida ao se atirar contra uma cerca eletrificada no campo de concentração onde é prisioneira. Pontecorvo filma o instante da morte com um *travelling*, escolha criticada e condenada pelo cineasta e crítico Jacques Rivette (1961). Uma prisioneira atrás desta mulher diz que se ela fizer isso jamais saberá o seu futuro – ao contrário de Terese em *Kapó*. A sra. Dresner fala ao oficial que houve um erro e elas não deveriam estar ali, pois são operárias judias de Oskar Schindler.

Um oficial analisa a lista de Oskar e diz que ele não é o único empresário que precisa de empregados judeus. O rosto do militar está na penumbra, iluminado pela claridade de um abajur sobre a mesa. Ele conta que um carregamento de judeus húngaros de outra fábrica chegou e foi enviado para tratamento especial. Oskar deposita um punhado de diamantes sobre a mesa. *Não faço nenhum julgamento, mas nos próximos meses precisaremos de riqueza portátil.* O oficial se inclina - vemos seu rosto por inteiro - e afirma que se sente desconfortável com os diamantes sobre a mesa. Ele os ajunta e guarda no bolso. Oferece outro carregamento e garante que vai selecionar judeus saudáveis. Oskar insiste que quer as suas judias. O oficial pede que ele não se apegue a nomes. A estratégia de suborno, aplicada por Oskar para obter favores e contratos, ganha um propósito mais nobre, pois tem como finalidade salvar vidas.

Uma voz masculina chama sobrenomes e nomes lidos em uma prancheta. As mulheres deixam uma fileira correndo assim que são chamadas. Passam por um homem que, com balde e pincel, faz uma marca em suas roupas. O grupo das judias de Schindler caminha depressa na lama, escoltadas por mulheres alemãs e embarcam nos vagões. As crianças são separadas à força das mães, com gritos de protesto. Um soldado tira uma criança do grupo, a empurra até chegar a outra fila, onde puxa Danka da mãe – outro momento de separação entre pais e filhos. (*figura 119*). As crianças e suas mães desesperadas são conduzidas para longe dos vagões.

Oskar aparece e grita com os soldados, dizendo que as crianças são operárias dele. Ele se coloca diante das crianças e diz que elas são operárias qualificadas, essenciais à produção. Pega Danka pelos braços, puxa sua mão e mostra ao soldado: *Seus dedos finos são essenciais para polir o interior dos cartuchos (figura 120)*. O soldado ordena que todas voltem ao trem. O trem parte. Além do suborno com fim nobre, o processo de conversão do personagem pede que ele se envolva pessoalmente com a salvação, literalmente se colocando diante daqueles que está salvando e protegendo-os dos nazistas.

Uma pequena janela mostra mulheres olhando felizes para fora, enquanto vemos um grupo de prisioneiros sendo conduzido com pressa para dentro do campo. A música se torna mais emotiva. Em plano aberto, vemos Oskar entre as mulheres e crianças entrando no campo de Brinniltz. Os soldados observam a marcha silenciosa do grupo. No alojamento masculino, homens ansiosos observam através da janela, a entrada das mulheres buscando identificar familiares. Schindler discursa para os soldados, homens e mulheres. Alerta que é ilegal matar um trabalhador sem justificativa e que será recompensado caso isso corra. *Se atirarem sem uma razão vocês vão para a cadeia e eu serei pago. Não haverá execuções aqui. Para garantir isso, os guardas não vão entrar na fábrica sem minha autorização*. Afirma que será grato a todos pela cooperação. Uma caixa com bebidas é colocada sob uma mesa, logo cercada pelos militares.

3.2.6. Oskar retoma seu casamento, o fim da guerra e a despedida

Durante uma missa em uma igreja católica, Oskar faz o sinal da cruz e senta-se em um banco atrás de sua esposa, que acompanha as orações. Ajoelhado próximo ao rosto dela, diz: *Nenhum porteiro ou maitre vai confundir você de novo*. A câmera, posicionada acima da mulher, aproxima-se rapidamente de seu rosto, no qual vemos um sorriso (*figura 121*). O empenho de Oskar ao salvar as mulheres, evitar a separação das crianças, alertar os militares

no campo e retomar o contato com a esposa confirmam a conversão do personagem, de *bon vivant* mulherengo a benfeitor bondoso e piedoso.

O movimento em direção ao rosto da mulher destaca a satisfação dela com o gesto, reiterando sua aprovação, seu perdão e aceitando o Oskar convertido à salvação dos judeus e marido fiel. Salvação que a narrativa e o personagem precisam ver como total, incluindo o afastamento da vida libertina e noturna e o retorno ao laço matrimonial monogâmico. Seria impossível a narrativa evoluir sem a transformação absoluta do personagem, no âmbito público primeiro e no privado depois. Na fábrica, Oskar apresenta a esposa a Stern. A medida que caminham, os operários judeus os observam, e alguns cumprimentam Emilie.

A transformação de Oskar Schindler encaixa-se nos parâmetros do que Mark Golub (1998) chama de gênero *Hollywood Redemption Histories*, abordagem já analisada no capítulo sobre *Amistad*. Retomando o conceito, tratam-se de dramas históricos nos quais um personagem masculino e branco salva um grupo ou comunidade ameaçado por uma grave injustiça social, como escravidão ou genocídio.

No caso de Schindler, defende Golub, ele é tanto o protagonista quanto o ponto de identificação com o público, um personagem moldado como uma exceção no ambiente de opressão mostrado pelo filme. “Assim se torna muito fácil acreditar que ‘Se eu fosse um nazista, teria sido Oskar Schindler’. Mas o que faz Oskar (...) um herói é justamente o fato que eles são exceções e que a maioria das pessoas não era como eles”, comenta o autor” (1998, p. 9). Esta facilidade de identificação com o personagem principal resulta proporcionalmente na impossibilidade de identificação com os responsáveis pela injustiça (os nazistas). Pela centralidade do personagem somos levados a nos posicionar ao lado de Oskar, de um homem em uma posição e em um momento privilegiado para salvar o grupo injustiçado, operação cara ao melodrama, que reforça o conflito entre o herói virtuoso e salvador e os vilões.

Omer Bartov critica a escolha da narrativa de Schindler como foco de representação do Holocausto, o que sugere que mesmo durante a matança promovida pelos nazistas, havia uma possibilidade de dificultar esta tarefa. Mais ainda, a ação de Oskar retratada no filme evidencia que em determinado ponto do conflito, criminosos e espectadores tiveram nas mãos a escolha entre colaborar, observar passivamente ou resistir (das mais diversas formas possíveis). Ao centrar o filme em Oskar, Spielberg, diz ele, afirma a crença na ação de um único indivíduo capaz de salvar vidas diante de circunstâncias adversas. “Consequentemente, somos deixados diante de uma pergunta dolorosa, por que existiram tão poucos Schindlers e por que o caso dele foi tão extraordinário” (1997, p. 43), questiona.

Bartov (1997) destaca que o fato de Schindler ter salvo tantos judeus não é tão importante quanto a sua ausência de virtudes associados ao gentil justo, como celebrava o Estado de Israel após o Holocausto. Até a guerra, o empresário nada mais era que um trapaceiro malsucedido, que durante a Solução Final lucra com mão de obra barata e relacionamentos privilegiados, ao mesmo tempo em que destrói sutilmente o mesmo sistema que o alimenta.

Schindler é, defende o autor, um medíocre que se torna um santo em um mundo caótico, um personagem que acaba gastando tudo que ganha para salvar os empregados judeus. O Schindler de Spielberg, defende Bartov, conversa diretamente com a construção do herói do western americano: cínico e corrupto, cujas qualidades morais florescem apenas no pior ambiente, e simples, incorruptível, um verdadeiro herói, motivado a ação diante de antagonistas ameaçadores. Para o autor, “Schindler apenas pode existir no cinema hollywoodiano por causa de Gary Cooper/John Wayne; mas ele revela a si mesmo frequentemente o bastante para (...) nos convencer de que aquele não é um mundo de cowboys e índios” (1997, p. 44).

Stern comunica a Oskar que há reclamações sobre os armamentos produzidos. Oskar, com o braço em volta do ombro de Stern, pede para que ele não se preocupe, pois a produção está no início. Stern conta que há rumores que Oskar estaria descalibrando as máquinas. Oskar afirma que vai comprar granadas e dizer que são de sua produção. Stern diz que ele perderá dinheiro. Oskar responde: *Se eu produzir uma só granada que funcione eu ficaria muito infeliz*. A sequência mostra outra dimensão da conversão de Oskar, agora sequer preocupado com a lucratividade da fábrica.

Oskar se aproxima do rabino Levartov enquanto ele insere uma peça de artilharia em uma máquina. *Tenho vinho em meu escritório, venha.*, diz Oskar. Ouvimos a voz do rabino recitando a *Kiddush*, a prece que abre a celebração do *sabbath*. Uma mão acende duas velas, que ocupam o centro do quadro, retomando os planos que abrem o filme (*figura 122*). O rabino recita a oração e as palavras são repetidas pelo grupo de homens em torno de uma pequena mesa. A prece ecoa até o alojamento dos alemães, que escutam espantados e em silêncio a oração. Em um pequeno quarto, o oficial para de datilografar para ouvir a oração. Vemos as velas no centro do quadro, com suas bases emanando uma suave cor azulada.

Com a prece ao fundo, o narrador informa: *Durante seus sete meses de funcionamento, a fábrica de munições Schindler Brinnlitz foi um modelo de improdutividade. Durante este período, ele gastou milhões de marcos para sustentar seus trabalhadores e subornar oficiais do Reich*. O motivo visual das velas é retomado no momento em que finalmente os judeus estão a salvo pela ação de Oskar, lembrando que a tradição e a cultura do povo judeu podem ter sido apagadas com a guerra e do filme, porém nunca morrem – como a celebração do casamento

judaico no campo de Plaszow. A cor azul dentro das duas chamas também sinaliza o fim de um período de privações e horrores e aponta para o fim próximo do conflito. A negligência para com a produtividade, a recusa de produzir armas, a gentileza para com o rabino e o incentivo ao culto completam a transformação de Oskar.

As velas desaparecem em fusão. Stern entra preocupado no escritório e pergunta se Oskar tem algum dinheiro escondido. Oskar responde: *Não. Por que? Estou falido?* Stern fica em silêncio e senta-se diante dele. No alojamento, os prisioneiros ouvem uma transmissão em um aparelho de rádio sobre uma mesa com uma vela apagada ao lado. Um *travelling* revela seus rostos atentos e expressões silenciosas. *Na madrugada de ontem, as 2:41, no QG do General Eisenhower, o general Jodl assinou a Ata de Rendição Incondicional...* Os militares alemães ouvem a transmissão em volta de um aparelho de rádio cercado por copos e garrafas de bebidas... *de todas as forças alemãs em terra, ar e mar na Europa a Força Expedicionária Aliada.* Outro acaso característico do melodrama, que faz coincidir a falência de Oskar com o final da guerra

Uma mão vira o dial de um aparelho. O oficial do campo está diante de um aparelho de rádio, sozinho. *E simultaneamente ao Alto Comando Soviético. A guerra com a Alemanha terá terminado.* Ao fundo, uma sombra aparece na porta. Ouvimos duas batidas e a voz de Oskar. *Acho que é hora dos guardas entrarem na fábrica.* A transmissão prossegue. Há um nítido contraste entre o momento de comunicação do final da guerra, tendo em comum o aparelho de rádio. O aparelho no qual os prisioneiros ouvem a transmissão tem uma vela diante de si – motivo visual associado aos judeus desde o prólogo. Já o rádio dos soldados está cercado de copos.

Plano geral mostra o interior da fábrica. Soldados ocupam as escadarias e pisos superiores. No centro, ao chão, os judeus estão em pé. Diante de um corrimão em um espaço elevado, Oskar fala aos operários e militares. *A rendição incondicional da Alemanha acaba de ser anunciada. À meia-noite de hoje, a guerra termina. Amanhã vocês começam o processo de procurar por sobreviventes de suas famílias.* Vemos Oskar de costas e os operários ao fundo. *Na maioria dos casos vocês não os encontrarão. Após longos seis anos de assassinatos, vítimas são pranteadas em todo o mundo. Nós sobrevivemos. Muitos de vocês vieram me procurar e me agradecer. Agradeçam a si mesmos. Agradeçam ao destemido Stern e aos outros que enfrentaram a morte a cada momento.* Planos mostram operários se abraçando. Oskar na elevação, do ponto de vista dos judeus. *Sou um membro do Partido Nazista. Fabricante de munições. Me aproveitei do trabalho escravo. Sou um criminoso* (uma confissão pública de

seus pecados). *À meia noite vocês estarão livres e eu serei caçado. Ficarei com vocês até cinco minutos após à meia noite e depois, espero que me perdoem, terei que fugir.*

Câmera alta mostra o boné do oficial no canto do quadro e Oskar ao fundo. *Sei que receberam ordens do comandante. Vemos soldados na parte superior da fábrica. Que recebeu de seus superiores, de matar os trabalhadores deste campo. Agora seria hora, aqui estão todos eles. Esta é a sua oportunidade. Ou vocês podem ir embora e voltar para suas famílias como homens e não como assassinos.* No piso superior, um soldado se retira e é seguido pelos outros. Apenas o comandante permanece na escada, olhando para Oskar. Lentamente, ele desce e se afasta. Oskar pisca para Stern. *Close-up* de Oskar com a face, metade coberta por luz e metade oculta na escuridão. *Em memória das incontáveis vítimas entre seu povo, peço para fazermos três minutos de silêncio.* Ele faz o sinal da cruz diante do *pin* do Partido Nazista – um sinal da vitória da virtude cristã sobre a barbárie. (*figura 123*). Um grande plano geral revela os últimos soldados deixando o piso de cima, enquanto Oskar e os judeus estão em silêncio absoluto. Ouvimos uma prece em uma voz masculina. Vemos o rabino Levartov orando de olhos fechados, cercado por outros trabalhadores. Atrás de Oskar, a câmera se move, revelando as faces tristes dos judeus acompanhando a prece.

Um homem bebe de uma garrafa empurrada por Stern enquanto outro segura um foco de luz diante de sua boca. O grupo em volta dele agradece: *Obrigado, Sr Jereth.* Um dos homens pede que ele abra a boca e coloca nela um alicate. Vemos um dente de ouro sendo derretido com um maçarico. Sorrindo, o sr. Jereth segura um pano ao lado da boca abraçando outro homem ao seu lado. O ouro escorre por um molde. Em um quarto, Emilie e Oskar colocam roupas em malas. O anel é retirado do molde e colocado em uma haste de metal e batido com um martelo.

Na saída da fábrica, à noite, vemos Oskar caminhando seguido por Stern, Emilie e de um grupo de trabalhadores. Ele dá instruções a Stern. *Assim que a guerra terminar, quero que o tecido seja distribuído aos operários - 2,5 metros para cada um e uma garrafa de vodca - Eles não vão beber, sabem o quanto vale. O mesmo com os cigarros que encomendamos.* Stern concorda. Oskar, Emilie e Stern chegam ao trilho do trem, que está repleto de judeus dos dois lados. Os trabalhadores tiram seus chapéus. Um carro e um caminhão estão parados.

Oskar coloca a mala no chão. O rabino tem uma carta nas mãos. *Escrevemos uma carta explicando as coisas, caso seja capturado. Cada trabalhador assinou.* Música de cordas emotiva. Oskar pega a carta, folheia e a coloca no bolso do paletó. Stern se coloca diante de Oskar e estende a mão segurando o anel. Oskar pega o anel. Stern explica: *É hebraico, do*

Talmud. Diz: aquele que salva uma vida salva o mundo inteiro. Emocionando, Oskar deixa cair o anel no chão. Coloca o anel, olha para Stern e para os outros em volta (*figura 124*). Aproxima-se, estende a mão, cumprimenta Stern.

O momento entre os dois é construído em campo e contracampo. O aperto de mãos é visto em close. Oskar diz em voz baixa: *Eu poderia ter feito mais. Poderia ter feito mais, se eu... poderia ter salvado mais vidas.* Stern: *Oskar, há 1100 pessoas que estão vivas por causa de você. Olhe para elas.* Oskar: *Se eu tivesse ganhado mais dinheiro. Desperdicei tanto dinheiro.* (*figura 125*) Começa a chorar. *Você não tem ideia.* Stern: *Gerações inteiras vão viver graças a você.* Oskar: *Não fiz o bastante.* Stern: *Fiz muito.* Oskar se aproxima do carro: *Este carro, Goeth o teria comprado. Por que mantive o carro? Dez vidas teriam sido salvas.* (*figura 126*). Os homens e mulheres observam Oskar. Oskar: *Mais dez pessoas.* Arranca o pin da lapela e o segura nas mãos. *Este pin, duas pessoas. É de ouro, mais duas pessoas. Goeth me daria duas, ou pelo menos uma. Uma pessoa a mais. Uma pessoa, Stern, por isso.* Vira-se e perde o equilíbrio, caindo no ombro de Stern, chorando (*figura 127*). Senta-se no para-choque do carro, abraçado por Stern. *Eu poderia ter salvo mais uma pessoa e não fiz.* Chora desesperadamente.

Os prisioneiros se aproximam e abraçam Oskar, formando uma roda (*figura 128*). Emilie e Oskar entram no banco de trás do carro. Assim que a porta é fechada, vemos o perfil de Oskar próximo à janela e o carro partindo. Os trabalhadores ocupam os trilhos. Dentro do carro, Oskar chora. No reflexo do vidro do veículo vemos os rostos dos trabalhadores em pé e em silêncio. Confundem-se as duas imagens, do rosto de Oskar no veículo com a dos homens e mulheres observando sua passagem (*figura 129*)²³².

A sequência é criação exclusiva do roteirista Steven Zaillian e de Spielberg. No livro, o anel é dado a Oskar logo após o discurso, quando ele e a esposa vão ao quarto preparar as malas. Keneally relata que Oskar estava desesperado para partir antes dos russos chegarem e não houve despedida emotiva, abraços ou arrependimento, como mostra o filme.

“Todos estavam muito nervosos para despedidas formais, mas uma carta, assinada por Hilfstein, Stern e Salpeter, atestando os antecedentes de Oskar e Emilie, foi entregue a Schindler. O comboio passou pelo portão e, na estrada que cortava o desvio, dobrou à esquerda em direção a Havlíckuv Brod, para Oskar a parte mais segura da Europa. Havia algo nupcial naquela jornada, pois ele, que chegara a Brinnlitz com tantas mulheres, estava partindo com a própria esposa. Stern e os outros permaneceram imóveis no pátio. Após tantas promessas, eles eram agora donos de si mesmos e teriam de arcar com o peso e as incertezas dessa nova situação”. (p. 287).

²³² A construção lembra, como veremos no próximo capítulo, em *O Resgate do Soldado Ryan*, o momento em que a Sra. Ryan será informada da morte de seus filhos. O plano a mostra atrás da janela da cozinha enquanto vemos ao longe, nesta mesma janela, o reflexo do carro do Exército se aproximando.

Cena de despedida melodramática por excelência, momento geralmente construído com grande intensidade emocional nos filmes de Spielberg, assim como os reencontros²³³. O crítico Armond White (1994) lembra que, como artista que domina com maestria os códigos de gêneros que apelam às emoções do público, o cineasta cria nesta cena o seu momento mais puramente spielberguiano e o discurso de Schindler consegue materializar a sua transformação e a sua redenção.

“Críticos que rejeitam esta cena como exageradamente sentimental falham em compreender como ela funciona moralmente – como a maioria dos climaxes de todos os filmes de Spielberg. É um momento espiritual. Spielberg evita o insultante conceito da nobre obrigação de um grande homem. A humilhação de Schindler torna-se um sinal da graça concedida aos seus beneficiários e ao público de espectadores que observam esta encenação” (p. 51).

Como poucos cineastas, por quase duas décadas Spielberg soube explorar a essência emocional do espetáculo cinematográfico e seu respeito pela emoção deve ser entendido, defende White, como uma evidência de que seus filmes são redefinições da experiência humana em termos claros da cultura pop. Daí a necessidade de se avaliar o filme dentro desta expressão e desta sensibilidade, o que torna a despedida chorosa de Oskar um momento coerente com a obra do cineasta.

Kerner (2011) lembra que um dos principais *tropos* do melodrama é a noção do “tarde demais”. Seja um reconhecimento tardio ou mesmo quaisquer circunstâncias que tenham impedido o personagem de agir corretamente, a força emocional do “tarde demais” está na impotência e na impossibilidade de alterar o rumo dos acontecimentos neste ponto da narrativa: trata-se do reconhecimento de uma dolorosa verdade tanto para o personagem quanto para o espectador, ambos partilhando da sensibilidade do “se ao menos...”. O ápice do melodrama ocorre quando Oskar reconhece que poderia ter feito mais, que poderia ter salvo mais judeus.

“O melodrama não apenas se materializa nas lágrimas que são derramadas por Schindler, e talvez pelo espectador também, mas nas lágrimas de reconhecimento do ser tarde demais. ‘Se eu apenas’, ‘Eu poderia ter’, estes refrãos são variações no tropo melodramático do ‘se ao menos’” (2011, p. 34).

---

²³³ O final de *E.T.* (1982) mostra a despedida do alienígena de seu amigo humano; *Império do Sol* (1987) revela o reencontro do garoto perdido durante a guerra com sua mãe; *Cavalo de Guerra* (2011) tem uma sequência em que o cavalo perdido reencontra seu dono, que está temporariamente cego; *Inteligência Artificial* (2001) traz uma cena de separação entre mãe e seu filho adotivo robô. Oskar não apenas se despede dos prisioneiros, mas também se reencontra com o melhor de si mesmo, o que faz da cena também um momento de reencontro.

Omer Bartov²³⁴ aponta que o filme falha quando chega ao seu final. Segundo ele, apesar dos limites das regras do cinema de massa, o cineasta conseguiu encaminhar o filme alterando algumas delas, como o visual e a construção ambígua do protagonista. Bartov exemplifica citando uma convenção de gênero *Holocaust Film*, a da separação entre vítimas, criminosos e apoiadores. Schindler não se enquadra integralmente em nenhuma destas categorias, mas facilmente poderia estar em uma delas. Ao auxiliar as vítimas, por exemplo, ele poderia ter se tornado uma delas, caso fosse descoberto. Mas, defende o autor, Spielberg esbarra na intenção de humanizar seu herói e criar uma catarse emocional ao final dos filmes, uma banalização tanto do homem quanto do contexto de suas ações, bastante incoerente com o que foi mostrado até aquele momento.

“Apenas para o tipo de Schindler que antecede esta cena, aquele bandido bem intencionado que leva um chute por ajudar os judeus e enganar os nazistas, aquele personagem do submundo anarquista com um *bottom* de suástica que nunca cansa de apreciar seu conhaque e cigarros mesmo sob a sombra de Auschwitz, o trapaceiro que se passa por amigo de um dos mais sádicos comandantes de campo de concentração, aquele fracassado incompetente da normalidade do pré-Guerra e do pós-Guerra que saboreia completamente o universo louco da SS onde ele é rei, apenas aquele homem poderia salvar os judeus bem daquela maneira. E este tipo de homem não poderia e não iria desabar. Nem o mundo em que ele operava seria um palco adequado para cenas sentimentais” (1997, p. 45).

Esta mudança brusca ao final do filme é lida de formas diferente quando conectada ao melodrama. Como aponta Jeremy Maron²³⁵, a simples palavra melodrama já se coloca de forma pejorativa como obstáculo para qualquer representação histórica, ignorando o fato de que o gênero pode ser uma abordagem e uma metodologia aplicada ao filme, e que ambos (história e melodrama) podem funcionar juntos, desde que se pense o melodrama como uma estratégia específica de representação, como já apresentamos na introdução. Para Maron, a crítica de Bartov à sequência da despedida de Schindler é limitada ao desconsiderar que o modo melodramático do filme funciona tanto como representação do passado quanto modo melodramático em si.

---

234 Nascido em Israel, pesquisador de guerra e genocídio, Bartov é autor de *The Eastern Front, 1941-1945* (1985), *Hitler's Army* (1991), *German's War and the Holocaust* (2003) e de uma obra que analisa os estereótipos antissemitas em filmes, *The Jew in Cinema* (2005). Disponível em <https://www.brown.edu/academics/history/people/omer-bartov>. Acesso em 02/12/17.

235 Pesquisador e curador do *Canadian Museum for Human Rights*, autor de vários artigos sobre cinema e memória, incluindo que citamos aqui, *Affective Historiography: Schindler's List, Melodrama and Historical Representation* (2009).

“Ler esta cena como o ápice da trajetória narrativa preocupada com a ‘restauração e encenação da inocência’ requer uma abordagem crítica que vê a narrativa como a re-construção necessária para tal restauração. Mais ainda, observar a trajetória narrativa melodramática como re-construção ilumina dentro desta restauração da inocência uma problemática que traz consigo a tendência do melodrama de encenar o inexpressável” (2009, p. 75)

É a perda da inocência (Williams, 1998) que torna esta restauração (ou sua impossibilidade) necessária dentro da narrativa melodramática, o que vem a desafiar a explicação da lógica da causalidade. Nesta chave, a reconciliação representada é justificada, assim como o excesso e o sentimentalismo. Maron argumenta que a reconciliação (ou falha, segundo Bartov) de Schindler com suas emoções e a demonstração de seu arrependimento podem ser vistas como uma tentativa de reconciliar o trauma da experiência terrível da morte industrializada da Solução Final com uma sociedade (e um público) contemporânea que não tem nenhuma relação direta, temporal ou espacial, com o acontecimento. Segundo Maron, a crítica de Bartov é limitada ao ignorar a estrutura melodramática que a preside.

“Quando Schindler chora, não há a intenção de revelar nenhuma lógica interna que venha a contribuir para a compreensão da narrativa ou dele como indivíduo. (...) este momento não pode ser interpretado de acordo com a causalidade psicológica do personagem de Schindler (...) é a compreensão localizável apenas no apelo melodramático as emoções e a moralidade” (2009, p. 84).

Pesquisador que estuda o conceito de sentimentalismo na tradição estética, Charles Burnetts²³⁶ associa este tom sentimental do encerramento do filme à obra de outro diretor clássico importante, Frank Capra, em especial *A Felicidade Não se Compra* (*It's a Wonderful World*, 1946). Os dois filmes, enfatiza, tratam de homens empreendedores que acabam sobrepondo os valores da comunidade e da caridade aos dos lucros. Burnetts cita a catarse aristotélica - a noção de purgação das emoções - como explicação para justificar este final, que é atingido com uma grande contribuição da trilha musical (o *melo* do drama).

Quando os judeus cercam Schindler em agradecimento, observa Burnetts, o tema criado por John Williams evoca novamente as atrocidades sofridas pelos personagens e presenciadas pelo público. Par ele, “a música em si é emotiva, mas combinada com a benevolência e o *pathos* das imagens, a maioria dos críticos concordaria que estamos em um território sentimental, ao menos no sentido genérico” (2009, p. 82)

---

²³⁶ Professor de História e Teoria da Mídia na Trent University, em Londres. Autor de *Improving Passions: Sentimental Aesthetics in American Film* (2016) e do artigo *Steven Spielberg's 'feelgood' endings and sentimentality* (2009). Disponível em: <https://www.trentu.ca/culturalstudies/CharlesBurnetts.php>. Acesso em 02/12/17.

A atmosfera visual e sonora evoca despedida, trazendo o final para perto de uma convenção presente em vários filmes. Para Burnetts, a função da cena é também, ao evocar uma convenção do gênero melodrama, alertar o espectador sobre o próprio final do filme sua saída do cinema e o que ele deve levar para casa como uma lição. Neste ponto a narrativa é bastante consciente de seu próprio encerramento. De acordo com ele, “emoções espectatoriais investidas em partidas e despedidas são a moeda em que os finais de filme negociam ao nível formal – em muitos filmes de Spielberg, isso é ampliado e refletido na própria diegese” (p. 83).

3.2.7. Encerramento: os judeus ontem e hoje – homenagem no túmulo de Oskar

A imagem de Oskar desaparece e em seu lugar vemos os trabalhadores deitados no lado externo da fábrica, nos trilhos, de manhã. Um militar se aproxima a cavalo. Stern, sentado, observa o homem. De costas, vemos o homem parado diante dos judeus, dizendo: *Vocês foram libertados pelo Exército Soviético (figura 130)*. Os judeus se levantam. Stern caminha em direção ao homem: *Você esteve na Polônia?* Ele responde: *Acabo de vir de lá*. Stern: *Sobrou algum judeu?* Vemos o militar em plano frontal. Silêncio. Alguns prisioneiros se levantam. Um deles fala: *Onde devemos ir?* Ouvimos a voz do militar respondendo: *Não vão para o leste, com certeza, lá eles odeiam vocês. Se eu fosse vocês, também não iria para oeste*. De forma indireta, a resposta indica Israel como destino. Um dos judeus diz: *Seria bom ter alguma comida*. O militar aponta o braço para o lado esquerdo e diz: *Não há uma cidade no lado de lá? (figura 131)*.

Ouvimos os primeiros acordes da canção judaica *Yerushalayim Shel Zahav (Jerusalem de Ouro)*²³⁷. Um grande plano geral mostra os judeus em um campo aberto, com uma ampla porção de céu ocupando o quadro (*figura 132*). O grupo ocupa os dois extremos laterais da composição. Planos mais próximos particularizam os homens e mulheres caminhando, todos olhando confiantes para frente, para o fora de campo. O plano sonoro se encarrega de justificar a jornada rumo à Israel como único espaço possível para os judeus, noção reforçada em seguida com a caminhada do grupo que, confiante, olha para o fora de campo, vislumbrando este espaço (do não mostrado) como a terra prometida, da utopia possível, do direito a um lugar seguro após a barbárie da guerra. Para Vicente Sanchez-Biosca, o filme se propõe a fixar uma leitura do

---

237 Canção judaica composta após a Guerra dos Seis Dias em 1967 e muito popular como o Hino à Vitória após o conflito. Quando o filme foi exibido com esta música em Israel, o público riu muito. Os produtores então, nas cópias distribuídas naquele país, substituíram a música por *To Ceasarea*, composta por Hannah Senesh, uma comunista sionista palestina que em 1944 foi lançada de paraquedas pelos britânicos na Hungria para organizar a resistência judaica (Bresheeth, 1997, p. 205).

Holocausto e também a alertar contra outros genocídios, “(...) a través del sionismo y del discurso religioso” (2006, p.157) o que fica evidente, no entender do pesquisador, na associação entre esta cena da liberação dos campos e a criação do Estado de Israel. Criação esta que, notamos, se impõe na trilha musical. Ao nosso ver, Biosca estaria se referindo à liberdade dos prisioneiros em uma perspectiva divina, que os dota da missão de construir um território que lhes pertença, como os judeus perseguidos e expulsos do Egito nas narrativas bíblicas.

Ainda com a canção ao fundo, vemos Amon Goeth ajeitando o cabelo, um dos trejeitos do personagem. A câmera se move para trás e observamos que há uma corda em torno de seu pescoço, segurada por um homem de uniforme e Amon se equilibra em um banco de madeira debaixo de uma trave. Do lado esquerdo, ao fundo, três homens de terno observam. Ao longe, na colina, a mansão onde ele vivia. Amon diz *Heil Hitler*, um homem se aproxima, empurra o banco com os pés, o banco não cede. Ele então chuta, uma perna se parte, o outro homem que segura a corda se aproxima e também chuta as pernas do banco, que finalmente se desmancha, fazendo Amon descer.

O homem rapidamente segura a corda com força e o corpo de Amon fica balançando inerte na força. Esta imagem permanece congelada por alguns segundos (*figura 133*), enquanto o narrador esclarece: *Amon Goeth foi preso enquanto estava em um sanatório em Bad Tolz. Foi enforcado em Cracóvia por crimes contra a humanidade*. Trata-se da primeira imagem congelada do filme, um recurso que chama a atenção para o arranjo que a narrativa promove ao evidenciar a punição do algoz de tantas vítimas.

O Amon Goeth histórico foi julgado e enforcado apenas em setembro de 1946 quase um ano após o fim da guerra (Keneally, 2014, p. 299). Porém, a inserção breve de sua execução exatamente após os judeus caminharem livres do campo de Brinniltz passa a impressão que a “justiça” foi feita, graças ao salto de um ano na temporalidade. É um arranjo, operado pela montagem, que se encaixa bem na estrutura da narrativa clássica e do melodrama, em que os vilões são punidos e a punição deve ser evidenciada.

Vemos a entrada da *Deutsche Emailwarenfabrik*. Um breve movimento vertical revela folhas sendo levadas pelo vento e a informação do narrador: *Após a guerra, Oskar Schindler viu falidos seu casamento e vários negócios*. Vemos o interior da fábrica vazio, com painéis esmaltados sobre mesas. Narrador: *Em 1958 foi declarado um Honorário pelo Conselho de Yad Vashem²³⁸ em Jerusalém e convidado a plantar uma árvore na avenida dos justos*. O grupo de

---

²³⁸ Memorial Oficial de Israel às vítimas do Holocausto.

judeus caminha no campo aberto, formando uma imensa parede de pessoas de um extremo ao outro da composição. *Ela ainda cresce lá.*

Subitamente, há uma fusão e vemos homens e mulheres idosos, com roupas coloridas, dando continuidade à caminhada. Eles estão no centro do quadro, entre o céu azul e o solo arenoso (*figura 134*). Narrador: *Os judeus Schindler hoje.* Um plano próximo mostra uma lápide com uma cruz: *Oskar Schindler. 28.4.1908 – 9.10.1974. Der unvergessliche Lebensretter. 1200 verfolgter Juden. (O inesquecível salvador de 1200 judeus perseguidos).* Ouvimos uma melodia de violino.

Um homem de cabelos brancos e um menino se aproximam do túmulo. O homem deposita uma pedra sobre a lápide, e o mesmo gesto é repetido pelo jovem (*figura 135*). O narrador informa seu nome: *Janek Dresner.* Em seguida o gesto é repetido pelos verdadeiros judeus salvos por Schindler, a maioria bastante idosa, acompanhados dos atores e atrizes que os interpretaram no filme. Narrador: *Mordeci Wulkan, Ryszard Morowitz, Niusia Horowitz (menina beijada por Schindler em seu aniversário), Joseph e Rebeca Bau, Olek Rosner, Henry Rosner, Leopold Rosner, Milla Pfefferberg, sra. Itzhak Stern (figura 136), Helen Hirsch, Emilie Schindler.* Os sobreviventes, sem os intérpretes, passam diante do túmulo, cada vez mais tomado por pedras. Narrador: *Atualmente restam menos de quatro mil judeus vivos na Polônia.* A câmera se move lentamente e mostra uma fila enorme de sobreviventes no cemitério. *Há mais de seis mil descendentes dos judeus Schindler.* Vemos o túmulo com muitas pedras. Uma sombra se projeta sobre ele e uma mão masculina, com camisa e terno elegantes, deposita uma rosa sobre sua superfície (*figura 137*). O homem se afasta, a sombra desaparece.

De acordo com Maron (2009), esta sombra que lembra o porte do ator Liam Neeson diante do túmulo de Oskar traz o Holocausto do passado para um contexto americano contemporâneo, promovendo uma “transformação de memória geracional” (p. 83). Esta memória, pelo recurso utilizado pelo filme, promove a circulação da experiência dos que a vivenciaram como testemunhas para um público que não tem conexão com os acontecimentos.

Um plano aberto mostra o cemitério com cruzeiros e túmulos e ao longe, ao fundo, um homem alto de terno, em pé, parado. *Em memória a mais de seis milhões de judeus assassinados (figura 138).* O último acorde de violino é ouvido, seguido por acordes de piano. Uma fusão ocorre e vemos, em preto e branco, um plano em movimento da rua construída com lápides extraídas do cemitério judaico na entrada do campo de Plaszow (*figura 139*). As lápides estão molhadas. Lemos: *Directed by Steven Spielberg*, seguido dos créditos. Após centenas de nomes, funções técnicas, agradecimentos e avisos de propriedade intelectual, surge de novo o nome de Spielberg e uma última dedicatória, pouco notada e que encerra os créditos: *For Steve Ross.*

Trata-se do *chairman* da Time Warner, que inspirou Spielberg na criação do personagem de Schindler e também era um mentor do cineasta.

O encerramento do filme é concebido como um monumento a Schindler, seguindo a mesma lógica que preside *Lincoln* e *Ryan*. Em *Lincoln*, vemos o discurso da segunda posse, após a morte do personagem. Em *Ryan* – filme que abordaremos no próximo capítulo – o filme começa e termina em cemitério, espaço de perpetuação da memória. A canção *Jerusalém de Ouro* emoldura sonoramente a transição do passado para a homenagem dos sobreviventes, no presente, se mantém no enforcamento de Goeth e no congelamento de sua imagem morto – uma referência à fotografia e ao seu poder de eternizar o instante. Neste caso, a escolha recai sobre o instante da justiça que triunfa e pune o mal – uma justiça poética, que serve à narrativa do filme, e deixa de lado outras questões complexas sobre o Holocausto.

A transição do passado, intencionalmente registrado em preto e branco, com a evidente intenção de se constituir como uma ficção documental, para o presente em cores, declara a crença no filme na possibilidade de representação e de encenação de um evento de tal magnitude como o Holocausto. Os atores, encarregados de emprestar suas vozes, olhares, expressões e corpos para materializar a narrativa dos sobreviventes, são deixados no passado (no preto e no branco) enquanto integrantes de um sistema de representação, cedendo espaço para os sobreviventes de carne e osso, em sua maioria idosos. Fundem-se nesta transição do velho e do novo (ou vice-versa), da ficção e o do real, da memória e a da encenação, os atores artistas com os atores sociais e históricos, cada um ocupando seu espaço de forma inequívoca. A homenagem se passa em um cemitério católico. Porém, os sobreviventes e intérpretes homenageiam Oskar com a *matsevá*, o costume judaico de depositar uma pedra sobre o túmulo de pessoa falecida.

Há uma ambiguidade nos planos finais, quando vemos a sombra, a mão, a rosa e ao longe um homem de paletó. A referência mais direta é a da presença do ator Liam Neeson, que viveu Schindler no filme. Poderia ter acompanhado a viúva do empresário na fila com outros sobreviventes, mas o cineasta opta por manter a homenagem do ator como um gesto mais discreto, deduzível apenas aos mais atentos olhares. A imagem que encerra o filme reúne no mesmo plano um ator (assumindo que seja isso) diante do túmulo do personagem que acaba de interpretar, confirmando assim a construção e solidificação do monumento ao exemplo de Oskar.

3.3.O contexto (1994): Holocausto na cultura *mainstream*

A crítica tornou o filme o mais comentado de toda a obra do cineasta. Ao lado da minissérie televisiva exibida no canal NBC *Holocausto* (1978) e do documentário *Shoah* (Lanzmann, 1985), a produção de Spielberg ocupou um lugar entre os filmes mais representativos a respeito do Holocausto. Fenômeno de bilheteria e de crítica (favoráveis e negativas) o filme estimulou intensos debates. O impacto na época de seu lançamento consolidou definitivamente o Holocausto na cultura e no imaginário popular – ao menos entre o público norte-americano.

Nesta síntese da recepção, consideramos *Spielberg's Holocaust – Critical Perspectives on Schindler's List*, da pesquisadora e professora da *University of London*, Yosefa Loshitzky, um ponto de partida imprescindível para a reflexão sobre o filme²³⁹. A inserção do nome do cineasta no título já revela o tom da empreitada, ao afirmar que o Holocausto representado no filme é uma versão de um cineasta, cujo nome sempre foi associado ao cinema *blockbuster*, de entretenimento familiar e finais *fell good*. Iniciamos situando o filme no momento histórico de seu lançamento.

A Lista de Schindler é o primeiro filme produzido por um grande estúdio de Hollywood a abordar o Holocausto e também o primeiro assinado pelo então mais bem comercialmente sucedido cineasta da história do cinema (ao menos nas décadas de 1980 e 1990). O evento midiático em que se tornou o filme e os debates que gerou lembram outra abordagem muito popular sobre o tema, a série televisiva *Holocaust* (1978), que em quatro noites de exibição na TV americana foi assistida por cerca de 120 milhões de espectadores, tornando-se um marco essencial na mercantilização do tema (Silva, 2015).

Hansen (1997) salienta que as respostas do filme foram além do circuito da indústria cultural e mobilizaram políticos, ativistas, intelectuais e historiadores, tornando a repercussão de *A Lista de Schindler* tão intensa quanto *O Nascimento de uma Nação* (David Griffith, 1915). Ambas as obras, aponta, abordam traumas históricos e reelaboram este trauma para construir uma memória e uma identidade nacional.

---

²³⁹ *Spielberg's Holocaust* foi publicado em 1997 e traz a seguinte dedicatória: “Dedicated to memory of my family who were murdered in Treblinka”. Yosefa Loshitzky é Professorial Research Associate at the Centre for Media and Film Studies at the School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London. Autora de *Identity Politics on the Israeli Screen* (2001), *Screening Strangers: Diaspora and Migration in Contemporary European Cinema* (2010). Disponível em: http://yosefaloshitzky.com/Yosefa_Loshitzky/Welcome.html. Acesso em 27/11/17.

O filme é lançado no que pode ser considerado o ano do Holocausto ou o momento do *Holocaust boom*²⁴⁰, os anos de 1993 e 1994. Em abril de 1993 é inaugurado em Washington o *United States Holocaust Memorial Museum*²⁴¹. Os dois eventos (filme e museu) integram um ritual que definitivamente posiciona o Holocausto na cultura americana *mainstream*²⁴². Sánchez-Biosca (2006) situa o filme dentro do esforço norte-americano para capitalizar a memória do Holocausto a partir dos Estados Unidos, empreendimento que já tinha sido bem-sucedido com a série televisiva *Holocaust*, de 1978.

Outro debate que o filme levantou envolve a relação entre os judeus americanos e os afro-americanos. Loshitzky resgata uma polêmica da época do lançamento do filme. Khalil Abdul Muhammad, porta voz e ministro da Nação do Islã, movimento liderado por Louis Farrakhan, afirmou em novembro de 1993, para estudantes do Kean College, em New Jersey, que “os judeus são os sanguessugas dos negros e que todo mundo fala de Hitler ter exterminado seis milhões de judeus, mas ninguém nunca pergunta o que eles fizeram a Hitler”²⁴³. Em outras ocasiões, atacou duramente os judeus, acusando-os de terem assassinado Cristo, disse que a cifra de seis milhões de judeus assassinados era exagerada e conclamou os negros americanos a matarem todos os brancos do país²⁴⁴.

Em resposta a esta postura, o governador de New Jersey propôs a exibição de *A Lista de Schindler* no *Trenton State College* seguida de um debate sobre racismo, com a presença de Khalil Muhammad, em fevereiro de 1994. Loshitzky identifica nesta polêmica um deslocamento da discussão sobre racismo para uma disputa sobre vitimismo na sociedade americana contemporânea em que todo grupo fora do homem branco burguês busca desesperadamente construir uma identidade e obter o status de vítima. O Holocausto ajudou a

²⁴⁰ Cf. Frank Rich, *The Holocaust Boom: Memory as an Art Form* (New York Times, 7/4/94).

²⁴¹ O museu tem apoio do Governo Federal e recebe doações, em um modelo de parceria público-privada. É supervisionado pelo *United States Holocaust Memorial Council*, que tem 55 membros nomeados pelo presidente e outros membros do Senado, da House of Representatives e de órgãos governamentais. Disponível em: <https://www.ushmm.org/information/about-the-museum/council>. Acesso em 28/09/17.

²⁴² De acordo com Loshitzky (1997), em abril de 1994 – o mês em que se lembra o *Yom HaShoah* em Israel e também o mês em que se celebra a independência do país – o governador de New Jersey, Christie Whitman assina uma lei determinando que as escolas do estado incluam aulas sobre o Holocausto e outros genocídios nos currículos escolares em uma iniciativa de mobilizar o filme como um instrumento de combate à intolerância. No verão de 1994 Spielberg testemunha no Congresso americano para um comitê que investiga crimes de ódio – convertendo o cineasta em “especialista” em um fenômeno complexo e controverso como o Holocausto. Ainda em abril deste ano o papa João Paulo II recebe no Vaticano o rabino chefe de Roma para um concerto em memória às vítimas do Holocausto. Foi a primeira vez em que um rabino foi recebido como convidado de honra no Vaticano. A série de Tv *Holocaust*, de 1978, é reprisada pela NBC. A apresentadora Oprah Winfrey fala em seu *talk show* que o ato de assistir ao filme a tornou uma pessoa melhor e convoca seus espectadores para verem o filme com o quanto antes. Em tal ambiente, *A Lista de Schindler* é, segundo Loshitzky, a joia da coroa do ano do Holocausto.

²⁴³ Disponível em: <http://www.nytimes.com/1994/02/28/nyregion/islamic-figure-in-new-tirade-against-jews.html?pagewanted=all>. Acesso em 17/05/17.

²⁴⁴ Disponível em: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/khalid-abdul-muhammad-in-his-own-words>. Acesso em 17/05/17.

construir esta identidade para os judeus, assim como todo um conjunto de filmes e séries realizadas antes de *Schindler* sobre o Holocausto, o que gerou protestos de lideranças negras, como o próprio Farrakahn, sobre o excesso de representações do Holocausto e o silêncio perante o *Black Holocaust* dos negros capturados e levados a força para as Américas.

Outra situação envolvendo a comunidade negra e o filme exigiu a intervenção do próprio Spielberg. Em 17 de janeiro de 1994, o Dia de Martir Luther King, 70 estudantes da *Castlemont High School*, de Oakland, Califórnia, foram levados pelo professor de Ciências para assistir ao filme. Durante a sessão, alunos negros começaram a rir na cena em que uma mulher é baleada por um soldado nazista. O dono do cinema interrompeu a sessão, acendeu as luzes da sala e expulsou os estudantes. Spielberg foi até a escola e falou aos alunos, acompanhado do governador Pete Wilson, que lançou na ocasião um programa educacional para ensinar sobre o Holocausto as crianças e exibir o filme²⁴⁵.

Um acontecimento contemporâneo deu o empurrão final para o cineasta assumir a direção do filme: o noticiário sobre os massacres contra muçulmanos na Bósnia, as imagens de campos de detenção, prisioneiros maltratados e a menção à limpeza étnica no conflito – uma nova versão do Holocausto.

Na comemoração dos dez anos de *A Lista de Schindler*, em 2004 foi lançado o documentário *Vozes da Lista* (*Voices from the List*, Michael Mayhew). O documentário marca as atividades da *University of Southern California Shoah Foundation*, entidade fundada por Spielberg em 1994 – como um projeto vinculado ao filme – que pesquisa e registra as memórias de vítimas do Holocausto. Sanchez-Biosca chama a atenção para este “caráter fronteiro” (2006, p. 156) entre filme de ficção e registro de testemunhos, em uma ação que molda a história.

A Fundação mantém o *Visual History Online Archive*, o maior banco de informações online do mundo sobre o genocídio não apenas de judeus, mas também de outras etnias. Reúne 52.000 testemunhos obtidos em 62 países e 41 idiomas, organizados em 719 mil imagens²⁴⁶. O documentário reúne depoimentos de alguns dos 1100 judeus sobreviventes salvos por Schindler. O filme acompanha DVD de *A Lista de Schindler* (2004) e é aberto e encerrado com uma mensagem Spielberg. Logo na abertura, o cineasta chama a atenção para o impacto das narrativas que serão vistas, alertando que alguns dos relatos podem ser até mais comoventes que o próprio filme.

²⁴⁵ Disponível em: <http://www.nytimes.com/1994/04/13/us/laughter-at-film-brings-spielberg-visit.html>. Acesso em 08/10/17.

²⁴⁶ Disponível em: <https://sfh.usc.edu/about>. Acesso em 09/10/17.

3.3.1. O filme como memória do Holocausto

Filmes de grande apelo popular, como *A Lista de Schindler*, acabam se tornando partes icônicas da memória do Holocausto, o que leva Martin Modlinger²⁴⁷ a alertar para o processo de deslocamento da lembrança das imagens verdadeiras do acontecimento em prol de imagens ficcionais do passado. Seu argumento é que, enquanto os registros históricos permanecem fixados, a ficção constantemente cria novas e atraentes imagens, fazendo a memória do Holocausto se aproximar cada vez mais de abordagens ficcionais – discussão que já havia ocorrido após a exibição da série Holocausto (1978). Para o autor, “a memória coletiva do Holocausto refere-se a um crescente arquivo ficcional, um arquivo não menos determinado por um mercado de imagens poderosas, perturbadoras e evocativas” (2015, p. 166).

De acordo com Modlinger, o risco de a imagem dominante do Holocausto ter se cristalizado em representações dos campos de concentração e de extermínio é que o excesso de atenção destas situações impede a observação sobre outros aspectos do genocídio, como as marchas da morte, assassinatos e execuções em massa, massacres e a perseguição de judeus fora da Europa. Ele salienta o esforço de pesquisa para buscar a maior autenticidade possível na construção de *sets* bastante semelhantes aos locais originais, como o campo de trabalhos de Plaszow visto em *Schindler*, além da orientação com base em acervos fotográficos. Para o crítico, tal esforço levou Spielberg a uma poderosa e não intencional mudança na iconografia do Holocausto, já que a busca por reprodução fiel das imagens históricas do Holocausto conduz a uma substituição destas mesmas imagens por suas versões ficcionais.

Modlinger lembra que este aspecto de simulacro foi retomado no debate sobre o filme quando do lançamento de *Spielberg's List*, uma instalação do israelense Omer Fast, de 59', exibida em 2003 em dois canais simultâneos de vídeo digital. O projeto traz entrevistas com poloneses que atuaram como extras no filme de Spielberg – alguns sobreviventes do Holocausto - interpretando tanto nazistas quanto prisioneiros judeus. Às entrevistas, o artista insere imagens do filme e de Cracóvia. Os depoimentos sugerem que alguns dos entrevistados simplesmente misturam a experiência do filme de Spielberg com os acontecimentos históricos da Polônia ocupada, tornando o projeto um interessante questionamento sobre a memória, imaginação e representação e seus limites²⁴⁸.

---

247 Pesquisador da Universidade de Bremen e co-editor de *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics* (2011).

248 Wieviorka (2011) menciona testemunhas que embaralham suas lembranças do passado nos campos de extermínio com imagens da série Holocausto (1978).

Cada um dos canais da instalação traz legendas diferentes, o que confunde ainda mais a noção de verdade histórica. Modlinger registra que um dos depoimentos desta obra revela que os turistas que visitam Cracóvia preferem conhecer os locais onde foi filmado *A Lista de Schindler* aos locais reais – no caso do campo de Plazsow, que teve uma réplica construída especialmente para o filme, próximo ao campo original. Segundo o autor “a cópia é preferida sobre a versão real – assim como no filme de Spielberg, ao menos para muitos, tornou-se a ponte de acesso melhor à história do Holocausto que os inúmeros livros e documentários oferecidos por historiadores” (2015, p. 169).

3.3.2. O desafio (ou a ousadia) de representar o irrepresentável?

Nossa primeira interrogação sobre todo o apelo do filme junto ao público e a crítica é sugerida por Loshitzky: o filme vai realmente preservar o Holocausto na memória histórica do mundo e também definir a forma e as imagens desta memória? Não há resposta fácil para a questão²⁴⁹. Se afirmamos que sim, aceitamos a representação construída por Spielberg com tudo de cruel que ela embute em imagens sobre um acontecimento tão único, que desafia a própria noção de representação. O argumento contrário já traz à tona justamente esta questão da representação, do emprego dos códigos da narrativa clássica e da polaridade melodramática impressa no filme, evitando assim qualquer problematização mais aprofundada sobre o Holocausto e sua representação.

Este debate sobre os limites da representação e os discursos possíveis sobre o Holocausto, acontecimento que pela sua dimensão desafia até hoje qualquer análise, foi um dos mais intensos. A dificuldade de situar o fenômeno dos campos de extermínio industrializado nos limites da linguagem contribui para este dilema. Outro elemento a ser levado em conta é o horror e a escala do genocídio – daí a importância da palavra como instrumento de acesso à memória, como faz *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), que evita a reconstituição por meio de imagens.

Na obra de Lanzmann, os sobreviventes declaram a dificuldade imensa em lidar com a memória do trauma. Theodor Adorno abordou o problema em 1949, quando escreveu a conhecida e citada afirmação: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie (...)”.

---

²⁴⁹ Não nos aprofundaremos no debate sobre o representável e sobre a problemática em torno do Holocausto, uma vez que nosso objetivo é a análise da representação cinematográfica e não do acontecimento em si, tendo em vista nosso objetivo que é o de mobilizar o melodrama na representação de eventos históricos e as questões que esta estratégia levanta.

A declaração foi apropriada como um mantra para condenar representações do Holocausto, porém acabou sendo reelaborada pelo próprio Adorno posteriormente²⁵⁰. Entre as perspectivas que procuram enfrentar diretamente este dilema, destacamos a de Des Pres²⁵¹ (p. 217), citado por Kerner (2011, p. 2), que menciona três mandamentos básicos que deveriam ser levados em conta em qualquer representação deste acontecimento:

- “1) O Holocausto deve ser representado em sua totalidade, como um evento único, como um caso especial e reino de si mesmo, acima ou abaixo ou fora da história;
- 2) Representações do Holocausto devem ser tão precisas e fiéis quanto possíveis aos fatos e condições do evento, sem alteração ou manipulação por nenhum motivo – razões artísticas incluídas;
- 3) O Holocausto deve ser abordado como um evento solene ou sagrado, com uma seriedade que não admite resposta que poderia obscurecer a sua enormidade ou desonrar seus mortos”.

Apresentada nestes termos, de forma religiosa, extinguindo qualquer abordagem poética, a representação do Holocausto corre o risco de ser reduzida a um cânon, sem eliminar a problemática embutida na proposta dos mandamentos. Por exemplo, o que seria uma representação precisa e fiel aos fatos? O conceito de fidelidade pode ser obtido pelo recurso à autenticidade, como ocorre em *A Lista de Schindler*, ao optar pela filmagem em locais onde ocorreram os fatos mostrados no filme. Mas esta fidelidade também pode ser objeto de questionamento, sobretudo pela corrente moderna do cinema, que se desenvolve após a Segunda Guerra, procurando desacreditar a vertente ficcional naturalista e clássica como estratégia legítima de representação, como o faz, por exemplo, *Hitler, Um Filme da Alemanha* (*Hitler - ein Film aus Deutschland*, 1977) de Hans-Jürgen Syberberg. Outro aspecto deste debate é que ele acompanha toda a cultura visual desde o século XIX (Morettin, 2013).

A possibilidade e a necessidade de representação do Holocausto são levantadas pelo historiador do cinema Thomas Elsaesser a partir de vários filmes que abordam o evento²⁵². Em linhas gerais, duas posições são articuladas pelo autor, a que veta qualquer forma de ficcionalização, dramatização e narrativa em respeito à memória dos mortos e a incapacidade de registrar em imagens e sons a dimensão do evento, e a que defende a criação de algum

²⁵⁰ A frase de Adorno é de *Crítica à Cultura e à Sociedade* (1998, p. 260). O debate sobre a reflexão de Adorno é esmiuçado por Jeanne Marie Gagnebin no artigo *Após Auschwitz*, na coletânea organizada por Marcio Seligman-Silva. *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*. (2003).

²⁵¹ Terrence Des Pres foi escritor e estudioso do Holocausto, autor de *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps* (1976).

²⁵² Entre os títulos analisados estão: *Hitler - ein Film aus Deutschland* (Syberberg 1977), *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *The Producers* (Mel Brooks, 1968), *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1973), *La Caduta degli dei* (Lucchino Visconti, 1969), a série *Heimat* (Edgar Reitz, 1984), *Lili Marleinn* (Rainer Fassbinder, 1981) *The Sorrow and the Pity* (Max Ophuls, 1969). As ideias mencionadas são do artigo publicado na coletânea organizada por Vivian Sobchack. *The Persistence of History: cinema, television and the modern event* (1996).

discurso sobre o acontecimento, a fim de que ele não seja esquecido, com o intuito de prevenir futuras barbáries.

Ao comparar o filme de Spielberg com *Shoah*, de Lanzmann (1985), o autor conclui que o confronto entre as estratégias representativas de ambos os filmes implica em “(...) diferenças estéticas, morais, tanto quanto religiosas, mas também revela a divisão na história do cinema entre Hollywood e Europa” (1996, p. 147), em um debate que parece destinado a eternidade. A questão da imposição de limites para a representação passa pelo chamado que o filme faz aos sentimentos – fator duramente criticado por opositores de *A Lista de Schindler*. Mas a emoção, argumenta Elsaesser, faz parte da subjetividade humana e indica envolvimento com aspectos da vida e da morte. Assim, o historiador defende que é preciso abordar o passado com os recursos cinematográficos do drama (e também do melodrama), usando de meios como suspense e violência – posição que estamos procurando esclarecer na análise do filme.

3.3.3. *Holocaust Film* como gênero

Aaron Kerner²⁵³ questiona se existe realmente o gênero *Holocaust Film* e se tal nomenclatura estaria correta. Para ele, “um *Holocaust Film* não é o evento; é a sua representação do evento, e fidelidade como tal, é sempre um empreendimento problemático” (2011, p. 3). Portanto, por ser uma re-presentação, ela acontece por definição após o evento e está condenada a ser sempre imperfeita ou imprecisa. Langford (2005) defende que a noção de *Holocaust Film* não é unânime, uma vez que incorporar o acontecimento a uma estrutura de gênero pode soar como amenização do horror do genocídio.

Apesar dos questionamentos, há características da categoria, reconhecidamente subjetivas e abertas a exceções. Para Kerner (2011), filmes assim devem mostrar judeus, explicitamente, implicitamente ou até omitir esta representação – um exemplo é *Nuit et Bruillard* (Alain Resnais, 1955). A representação de vítimas e seus algozes é outro elemento constante. Tradicionalmente, observa o autor, as vítimas judias têm sido feminilizadas e os algozes retratados com força e poder sobre humanos, como sádicos perversos e cruéis, o que favorece narrativas maniqueístas, e, portanto, melodramáticas, como *A Lista de Schindler*.

A representação do judeu como vítima, sem iniciativa para alterar sua situação, leva a narrativa a ser desenvolvida em torno dele, mas não por ele. A crítica de Kerner desconsidera

---

253 Além de *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films* (2011), Kerner é autor dos livros *Torture Porn in the Wake of 9/11: Horror, Exploitation, and the Cinema of Sensation* (2015) e *Representing the catastrophic* (2007).

as evidências de que os judeus representados no filme eram todos prisioneiros, portanto com limitadíssima possibilidade de ação. Tal *tropo* da categoria não valeria, por exemplo, para *O Filho de Saul* (*Saul Fia*, László Nemes, 2015), que mostra o empenho de um prisioneiro judeu membro de um *Sonderkommando*²⁵⁴ que insiste em dar um enterro digno a seu filho, e *Um Ato de Liberdade* (*Defiance*, 2008, Edward Zwick), um dos raros filmes que retrata judeus resistindo à perseguição nazista.

Kerner considera que A Lista de Schindler feminiza os judeus, o que ele exemplifica ao comentar o relacionamento entre Oskar e o contador Stern. Oskar bebe, se diverte, tem intensa vida social, enquanto Stern cuida dos assuntos domésticos, fala pouco, com voz baixa, recatado, mas controlando discretamente o sucesso público de Oskar, numa variante do ditado “atrás de um grande homem há uma grande mulher” (p. 32). Kerner inclusive sugere que Oskar na verdade está casado com Stern e sua força de trabalho gratuita, pois quando dele recebe o anel forjado como gratidão pelos judeus salvos, coloca o anel em sua mão esquerda, no lugar de uma aliança que nunca usou, tendo neste momento sua legítima esposa ao seu lado. É evidente que a noção que Kerner sustenta do romance entre homem e mulher é por si machista, conservadora e de modo algum conta com nossa adesão, sendo aqui citada apenas como exemplo de recepção. De nossa parte, notamos que o filme indica outra leitura, na qual Stern tem um papel mais ativo, como testemunha dotada de um ponto de vista privilegiado em momentos essenciais do filme, conforme apontado por Miriam Hansen (1997) na análise.

Outro elemento corresponde à forma. Eventos históricos amplos e complexos como o Holocausto são tradicionalmente abordados a partir de códigos de gêneros considerados sérios, como drama, *biopic*, épico, histórico e melodrama (sobretudo na chave da verossimilhança e do realismo), deixando para as margens representações de cunho mais experimental ou cômico, por exemplo. Esta opção parece afirmar que um assunto sério pede uma representação igualmente séria – embora *A Vida é Bela* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), tenha sido desenvolvido como comédia e fábula infantil, tendo recebido duras críticas por esta liberdade.

“A resistência aos tratamentos artísticos do Holocausto, incluindo a abordagem do Holocausto por meio de um modo alegórico, é o resultado de uma complexa confluência de múltiplas trajetórias históricas, incluindo a época histórica e cultural na qual o Holocausto se passa, e as atitudes históricas sobre as formas narrativas” (2011, p. 6).

---

²⁵⁴ Unidades de trabalho compostas por prisioneiros judeus, homens jovens e saudáveis, que auxiliavam nas atividades relacionadas ao extermínio de outros judeus nas câmaras de gás, como a remoção das roupas e objetos pessoais, o transporte e a cremação dos corpos após o gaseamento. Com estas tarefas, poderiam adiar a própria morte, auxiliar familiares e amigos, receber porção extra de alimento ou dinheiro. Disponível em: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/the-sonderkommando>. Acesso em 25/09/17.

O autor esclarece o argumento recorrendo a uma comparação com a resposta japonesa aos ataques em Hiroshima e Nagasaki, que gerara um número imenso de representações poéticas e alegóricas – sem citar quais foram estas produções. Quanto às formas narrativas, ele chama a atenção para a contextualização das motivações realistas em torno das representações do Holocausto. Sua posição é que é que o cinema experimental teria mais condições de representar o irrepresentável do que os filmes de ficção que aderem à noção de verossimilhança, como no caso de *Schindler*.

Segundo Kerner, os *Holocaust Films* tendem a erguer uma barreira entre o acontecimento histórico e o espectador, que geralmente é blindado de qualquer senso de responsabilidade²⁵⁵, “(...) alinhando a identificação da vítima da perseguição nazista, em histórias que claramente dividem o mundo diegético em blocos de bem e mal” (p. 7) – polarização essencial ao modo melodramático. Ao comentar diversos filmes que abordam o Holocausto, Kerner chama a atenção para a forma como estes filmes são exibidos no circuito comercial: “Um *Holocaust Film* circulando dentro da economia do espetáculo não está compromissado com ideias críticas (...) mas ao contrário, uma *commodity* para ser comprada e vendida, posicionada em relação a outras *commodities*” (p. 35). A ausência de perspectiva crítica em detrimento do envolvimento emocional do espectador é marca do melodrama. O que não quer dizer que o melodrama não possa ser crítico – como na obra dos cineastas Douglas Sirk, Rainer Fassbinder, Todd Haynes e Pedro Almodóvar.

3.3.4. Repercussão na Alemanha e em Israel

Liliane Weissberg²⁵⁶ analisa alguns detalhes em torno da recepção do filme na Alemanha. *A Lista de Schindler* estreou naquele país em 1 de março de 1994, em um megaevento de gala na cidade de Frankfurt. A escolha seria justificada pelo fato de Schindler ter passado ali seus últimos anos de vida. De acordo com a autora, um imenso aparato de segurança, nunca visto para uma estreia de filme antes, mobilizou policiais, empregados de uma empresa de segurança privada para reforçar os dois seguranças particulares que sempre acompanham o cineasta. Para Weissberg, sua presença na cidade teve um ar de ostentação digno

²⁵⁵ Golub (1998) também aborda este distanciamento do espectador dentro do conceito de *Hollywood Redemption History*, que abordamos no capítulo sobre *Amistad* e que mencionaremos adiante.

²⁵⁶ Professora de Alemão e Literatura Comparada da *School of Arts and Sciences* da *University of Pennsylvania*. Publicou livros e artigos sobre Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, Toni Morrison, incluindo *Geistersprache: Philosophischer und literarischer Diskurs im spaeten achtzehnten Jahrhundert* (1990), *Edgar Allan Poe* (1991), *Cultural Memory and the Construction of Identity* (1999, com Dan Ben-Amos), e *Romancing the Shadow: Poe and Race* (com J. Gerald Kennedy, 2001).

de um superstar. Ele chegou em seu jato particular *Gulfstream II* e reservou todo o primeiro andar do *Frankfurter Hof*, um dos mais luxuosos hotéis da cidade.

A autora menciona cronistas que apontaram semelhanças entre a situação da estreia e a reação dos alemães à presença de americanos ricos que foram para Frankfurt após a guerra, como membros das tropas de ocupação aliadas ou turistas. Ironicamente, durante o período nazista, o hotel *Frankfurter Hof* era moradia de políticos influentes, local de reuniões partidárias e entre seus frequentadores esteve Adolf Hitler. A sessão foi agendada para o *Schauspielhaus*, o principal teatro da cidade²⁵⁷. Spielberg, vindo de lançamentos em Paris e Cracóvia, era o convidado mais aguardado. Chama a atenção a preferência por promover a estreia no local onde aconteceram as filmagens e onde ocorreram os acontecimentos históricos recriados no filme. Weissberg salienta o silêncio da plateia (essencialmente composta por jornalistas e críticos) após a exibição do filme, para refletir sobre o sentido deste silêncio e o que poderia haver de simbólico nele.

“(…)pode o silêncio com o qual o público alemão responde ao filme ser comparado ao silêncio que se segue a uma exibição nos Estados Unidos? Este silêncio reconhece a culpa pelo passado ou indica redenção? Está relacionada à tragédia do extermínio dos judeus, ou a surpresa da ação de resgate um indivíduo contra todas as chances? (1997, p. 177).

A autora não responde às perguntas formuladas. Depois do lançamento, o filme manteve-se em evidência. A viúva de Schindler, Emma, deixou a Argentina onde vivia, para dar várias entrevistas e participar de programas de televisão, assim como diversos sobreviventes do Holocausto. A resposta nas bilheteria foi excepcional: dos US\$ 225 milhões obtidos em receita bruta nos mercados internacionais (responsáveis por 70% da lucratividade do filme), US\$ 38 milhões foram registrados na exibição do filme Alemanha, o maior retorno entre todos os lançamentos fora dos Estados Unidos²⁵⁸.

O motivo de tal repercussão, arrisca a autora, seria uma imagem positiva dos alemães, ao contrário daquela retratada na série da NBC. “Spielberg não mostra o que os alemães fizeram, mas que um indivíduo alemão fez – dando esperança que um deles – Schindler – se tornaria um de muitos”, aposta Weissberg (p. 178). Uma representação que remete ao título do

²⁵⁷ Um público de 800 pessoas esteve na estreia, incluindo alguns judeus salvos por Schindler e seus filhos. Os presentes doaram, cada um, 100 marcos (na época, US\$ 60,00) para a organização alemã *Against Forgetting*, com o objetivo de restaurar um memorial no campo de Auschwitz. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1994/03/02/movies/the-german-premiere-of-schindler-s-list-brings-tears-and-praise.html>. Acesso em: 25/09/17.

²⁵⁸ Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&country=DE&id=schindlerslist.htm>. Acesso em: 25/09/17.

artigo de seu artigo: *The Tale of a Good German – Reflections on the German Reception of Schindler's List*.

O filme tem uma relação direta com o contexto político, histórico e social em seu lançamento: a Alemanha ainda lutava para consolidar-se como um estado único- passaram-se apenas cinco anos da queda do Muro de Berlim e da reunificação com a República Democrática Alemã; o discurso nacionalista ganha expressão na construção de uma identidade única; grupos de direita protestam contra imigrantes; nas comemorações dos 50 anos do Dia D, um amplo debate mobilizou o povo alemão em torno da participação de tropas alemãs nos festejos em Paris - apesar de protestos, a data foi celebrada e pela primeira vez desde a década de 1940, soldados alemães marcharam armados na capital francesa.

As polêmicas e os debates em Israel começaram até mesmo antes do lançamento do filme. Não é difícil entender tal reação, pois o filme forçou os sobreviventes a relembrem o acontecimento e ainda apresentou aos mais jovens uma perspectiva (americanizada) de um evento sobre o qual eles apenas ouviram falar – sem considerar outras peças de ficção anteriores que tocaram no assunto. Haim Bresheeth²⁵⁹ promove um breve balanço da recepção no país. Para contextualizar o lançamento da obra, o autor lembra do projeto sionista e da criação do Estado de Israel, do projeto de ocupação da Palestina pelos judeus europeus após a ascensão do nazismo, dos sobreviventes do Holocausto e sua fixação em Israel, do julgamento de Eichmann em 1960 e do debate em torno dos acordos para as reparações aos judeus após a Guerra.

O lançamento do filme em Israel agiu como gasolina sobre um incêndio, atualizando estas polêmicas. Muito se falou sobre o filme em si, mas também muito se falou a partir do filme, tomado como pretexto para retomar estes debates. “(...) a reação é mais reveladora do discurso público contemporâneo em Israel que sobre este filme individual” (1997, p. 193).

O ativista recorda que o cineasta Claude Lanzmann, por acreditar na impossibilidade de representar por imagens o evento, foi o maior crítico do filme e de Spielberg, ao ter manifestado sua repulsa à ficcionalização do Holocausto, ao emprego de técnica documental e à pretensão do diretor de ousar representar um acontecimento tão único. Apesar do apelo deste argumento,

---

259 Ativista, cineasta, fotógrafo e professor aposentado da University of East London, leciona na School of Oriental and African Studies. Seus livros incluem *Introduction to the Holocaust* (com Stuart Hood, 1997), sendo que a primeira versão recebeu o título de *Holocaust for Beginners* (1993). Seus volumes editados incluem *Cinema and Memory: Dangerous Liaisons* (2004, com Sand, S and Zimmerman, M, Zalman) e um volume co-editado com Haifa Hammami *The Conflict and Contemporary Visual Culture in Palestine & Israel* (2006). Tem publicado artigos em hebraico e em inglês sobre cinema israelense e palestino. Dirigiu o documentário *State of Danger* (1989, BBC2), sobre primeira Intifada Palestina. Disponível em: <http://www.haimbresheeth.com/>. Acesso em 01/12/17. O texto a que nos referimos é *The Great Taboo Broken – Reflections on the Israeli Reception of Schindler's List*, da coletânea Spielberg's Holocaust - Critical Perspectives on Schindler's List (1997).

que teve seguidores apaixonados em Israel, o pesquisador afirma que muitos sobreviventes se manifestaram em jornais e escreveram artigos expressando sua gratidão por ver no filme uma expressão realista de um tema doloroso²⁶⁰.

De acordo com o professor, a escolha de um nazista como herói foi outro aspecto muito malvisto em Israel, sobretudo por ignorar que ainda há nazistas vivos (pelo menos deveria haver em 1994). Ele destaca que o argumento do “*good Nazi*” despertou um debate sobre os sentimentos da população israelense pelos alemães no início dos anos 1990 e sobre a necessidade (ou não) dos descendentes dos sobreviventes perdoarem os alemães. Ao se concentrar no protagonista nazista, o filme deixa pouco espaço para as vítimas, retratando os judeus de forma impessoal, como uma massa, conforme apontaram alguns críticos israelenses. Tais observações indicam uma leitura diferente da apontada na análise, uma vez que um personagem como Stern, mesmo detido, tem grande influência sobre a consciência e os atos de Schindler. Outro argumento que concentrou fortes críticas foi a da combinação entre os registros do kitsch e do melodrama para um assunto tão sério, além do tratamento documental com o apelo ao preto e branco e a câmera na mão.

Críticos israelenses, lembra o autor, alegaram que o Holocausto é tão verdadeiro que não precisa de truques e que o único filme sobre o Holocausto deveria ser aquele que questiona a possibilidade de fazer tal filme – um ataque direto à clareza das situações apresentadas e à ausência de dissonâncias, hesitações e silêncios. “Isso lembra que o que você está mostrando não é o Holocausto. Isso não existe no filme de Spielberg. Ele não hesita em recriar cenas”, escreveu o crítico Ilan Avisar, citado por Bresheeth (1997, p. 205).

Outras críticas mencionadas no texto atacam Spielberg por ser um judeu americano interessado em lucrar com o Holocausto; um cineasta infantil que usou o Holocausto para ser considerado diretor sério; um cineasta que se sente culpado pela diáspora judaica e tenta ensinar os israelenses como honrar o Holocausto. Bresheeth conclui que no fundo os ataques remetem às negociações sobre reparações e embutem uma má vontade enorme para com Hollywood e a cultura americana de massa.

Expomos na análise como o filme responde de forma bastante clara à pergunta que formulamos no início do capítulo e acompanhamos declarações que reforçam esta resposta e outras que a condenam com veemência. Ao trazer a violência e a crueldade do Holocausto para uma narrativa de redenção, o cineasta tornou o acontecimento histórico acessível para boa parte

---

²⁶⁰ Silva (2014) ao mapear a recepção da série *Holocausto* (1978) recupera reação semelhante, sobretudo entre os jovens, que “(...) aprenderam mais sobre o evento histórico através do teledrama do que por meio de aulas de História” (p. 129).

do público, que de outro modo saberia dos massacres por meio de livros ou de documentários com imagens chocantes de corpos esqueléticos. Na lógica da narrativa clássica, um momento de violência extrema é anunciado, preparado, mostrado (à custa de nos tornar *voyeurs* indesejáveis em certos momentos, como analisamos) e por fim justificado ou redimido, como acontece no filme.

O acontecimento histórico permanece no filme de ficção, mas antecedido e seguido de detalhes dramáticos que o tornam desejado, suportável e propulsor de uma transformação que se traduz em salvação. Por isso é que o cineasta nos faz ver a reação de Schindler no alto da colina ao massacre do gueto, para que depois se justifique suas ações na montagem da lista com Stern. Entendemos que tal representação é importante ao se somar a outras perspectivas e despertar um debate, conforme sintetizamos. Mas também consideramos necessário relembrar da afirmação de Modlinger (2009) sobre o risco da memória ficcional substituir a memória histórica.

Estas questões serão retomadas no capítulo seguinte, acrescidas de outras, quando vamos abordar a presença de mais um personagem que se sacrifica por uma causa maior, o capitão Miller em *O Resgate do Soldado Ryan*. Se com *Schindler* Spielberg deslocou a memória do Holocausto do continente europeu para os Estados Unidos, com o seu *war film* o cineasta cristalizou a libertação da Europa como um empreendimento exclusivamente americano, sem abrir mão do apelo emocional, criando uma das mais icônicas cenas da história do melodrama cinematográfico, ironicamente dentro de um *war film*.

Caderno de Imagens – *A Lista de Schindler*

Crédito: DVD Universal, 2012 (134 min.)

(figura s1)

(figura s2)

(figura s3)

(figura s4)

(figura s5)

(figura s6)

(figura s7)

(figura s8)

(figura s9)

(figura s10)

(figura s11)

(figura s12)

(figura s13)

(figura s14)

(figura s15)

(figura s16)

(figura s17)

(figura s18)

(figura s19)

(figura s20)

(figura s21)

(figura s22)

(figura s23a)

(figura s23b)

(figura s24)

(figura s25)

(figura s26)

(figura s27)

(figura s28)

(figura s29)

(figura s30)

(figura s31)

(figura s32)

(figura s33)

(figura s34)

(figura s35)

(figura s36)

(figura s37)

(figura s38)

(figura s39)

Crédito: *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955)

(figura s40)

(figura s41)

(figura 42)

(figura s43)

(figura s44)

(figura s45)

(figura s46)

(figura s47)

(figura s48)

(figura s49)

(figura s50)

(figura s51)

(figura s52)

(figura s53)

(figura s54)

(figura s55)

(figura s56)

(figura s57)

(figura s58)

(figura s59)

(figura s60)

(figura s61)

(figura s62)

(figura s63)

(figura s64)

(figura s65)

(figura s66)

(figura s67)

(figura s68)

(figura s69)

(figura s70)

(figura s71)

(figura s72)

(figura s73)

(figura s74)

(figura s75)

(figura s76)

(figura s77)

(figura s78)

(figura s79)

(figura s80)

(figura s81)

(figura s82)

(figura s83)

(figura s84)

(figura s85)

(figura s86)

(figura s87)

(figura s88)

(figura s89)

(figura s90)

(figura s91)

(figura s92)

(figura s93)

(figura s94)

(figura s95)

(figura s96)

(figura s97)

(figura s98)

(figura 99)

(figura s100)

(figura s101)

(figura s102)

(figura s103)

(figura s104)

(figura s105)

(figura s106)

(figura s107)

Crédito: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

(figura s108)

(figura s109)

(figura s110)

(figura s111)

(figura s112)

(figura s113)

(figura s114)

(figura 115)

(figura s116)

(figura s117)

(figura s118)

(figura s119)

(figura s120)

(figura s121)

(figura s122)

(figura s123)

(figura s124)

(figura s125)

(figura s126)

(figura s127)

(figura s128)

(figura s129)

(figura s130)

(figura s131)

(figura s132)

(figura s133)

(figura s134)

(figura s135)

(figura s136)

(figura s137)

(figura s138)

(figura s139)

CAPÍTULO 4.

“FAÇA POR MERECER!” – MELODRAMA E SACRIFÍCIO NA VERSÃO AMERICANA DO DIA D

(*O Resgate do Soldado Ryan*, 1998)

Neste último capítulo, fechamos o estudo dos filmes conforme delimitados em dois grandes eixos: escravidão e da guerra - considerando o Holocausto como um acontecimento situado no conflito na Europa. Mas, como buscamos esclarecer no capítulo anterior, o Holocausto e sua representação cinematográfica não permite uma simplificação tão clara, adotada neste caso apenas como critério de aproximação dos filmes selecionados.

Em *Amistad* vimos como o melodrama contribuiu para o cineasta popularizar um episódio do passado americano sobre a escravidão; em *Lincoln* observamos a construção de um *biopic* melodramático que evidencia a admiração de Spielberg pelo presidente; em *Schindler* demonstramos como os códigos do melodrama auxiliaram o cineasta a encarar suas raízes judaicas. Neste capítulo, Spielberg exalta os combatentes americanos em solo europeu, mesclando o *war film* com o melodrama²⁶¹.

O Resgate do Soldado Ryan (1998) começa e termina no cemitério americano no litoral da França, onde o personagem que dá título ao filme se encontra, no presente. Entre a abertura e encerramento, o filme recua ao passado para recriar o desembarque aliado na Normandia, em 1944, e a missão atribuída a um grupo de soldados: encontrar o único filho ainda vivo de uma mãe que perdeu seus outros três rapazes na Guerra. Vamos demonstrar que esta moldura temporal no presente funciona como um recurso que atualiza para as plateias do final dos anos 1990 o sacrifício daquela geração na Europa, no que foi chamado na época de “Boa Guerra”: um conflito contra um inimigo visível e o apoio unânime da sociedade americana ao engajamento do país na guerra.

Daí o encerramento do filme no cemitério, espaço de culto à memória dos mortos, em sintonia com o desfecho do filme discutido no capítulo anterior, *A Lista de Schindler*. Apontaremos na análise como a moldura temporal é construída e as noções que cinematograficamente ela sustenta: sacrifício – o “fazer por merecer”, família e pátria.

---

²⁶¹ Pela ênfase em um grupo exclusivamente masculino, o filme pode ser categorizado como “all-male group” (Chopra-Gant, 2006) ou como “male weepie” (Schatz, 1981) ou ainda como uma categoria inserida dentro do *family melodrama* (Williams, 1998, Elsaesser, 1972). Para a análise, vamos nos pautar pelas características do melodrama expostas na introdução.

Aprofundaremos a análise da sequência de desembarque na costa da França. São 25 minutos de tensão e violência, filmados com uma câmera instável, que procura emular o estilo obtido com a câmera na mão, por operadores que estiveram no conflito em junho de 1944, porém em sintonia com os códigos cinematográficos do cinema de gênero. A intenção do filme é se afastar de representações anteriores do conflito, criar cinematograficamente a sensação de imersão no combate e particularizar a jornada de um pequeno grupo de soldados na conquista por território controlado pelos alemães. Promoveremos um diálogo com críticas sobre a construção do trecho, suas referências e a pretendida autenticidade.

A narrativa-busca do soldado que dá título ao filme é construída em cima dos códigos do *war film*, dialogando com convenções do melodrama, aspectos que salientaremos na análise. *Ryan*, aliás, apresenta a cena-símbolo do melodrama como concebido por Spielberg, no momento em que a matriarca dos Ryan é comunicada da morte de seus filhos em sua casa. Destacaremos ainda o contexto no qual o filme circula, os anos 1990 marcados pela era Clinton e como o filme conversa com aquele momento. Demonstraremos esta conexão comparando o ano em que *Ryan* é lançado com 1962, data de outra grande produção sobre o Dia D, e o que cada filme condensa sobre a época em que circula.

A busca por autenticidade, uma das marcas dos melodramas históricos que estudamos, se revela em especial na sequência de desembarque. Consultores militares e históricos auxiliaram o cineasta e a produção. Os atores passaram por um verdadeiro treinamento militar. A maior parte dos extras vistos no filme é formada por soldados com experiência em combate e em armamentos. Amputados de verdade foram recrutados para as cenas em que aparecem soldados feridos. A preocupação com o detalhe chegou à ambientação sonora, na origem dos sons dos armamentos que ouvimos no filme e nos ruídos das balas que atingem os soldados, aspectos que abordaremos dentro da estratégia de construção documental buscada por Spielberg em seus melodramas históricos.

A leitura melodramática de um filme concebido e divulgado como *war film* – que assim se posiciona no material publicitário, na busca do registro documental dos combates e na obsessão por autenticidade – é melhor entendida quando se considera o hibridismo como força que atua sobre o filme de gênero, uma das principais estruturas que marcam o cinema de massa. Os filmes contemporâneos estão mais livres para citar, fundir, parodiar, homenagear, reciclar e reinventar os limites e regras dos gêneros, seja pela fusão assumida de elementos visuais e narrativos, seja pela combinação entre uma certa estrutura, personagens e emoções suscitadas no público.

4.1. Autenticidade no *war film*

O cineasta Samuel Fuller - que combateu na Europa durante a Segunda Guerra Mundial e filmou a libertação de um campo de concentração de Falkenau, na República Tcheca - teria afirmado que a única forma do público experimentar o que realmente foi um combate seria atirar com munição de verdade nas pessoas sentadas em suas poltronas na sala de cinema. Verdadeira ou não, a declaração serve como parâmetro para a incansável busca por autenticidade no *war film*, uma busca que *O Resgate do Soldado Ryan* levou ao extremo desde que o empreendimento começou a ser preparado.

McBride informa que a decisão de filmar *Ryan* na Irlanda ocorreu após o Governo da França se recusar a conceder incentivos fiscais para a produção do filme naquele país. O local original da operação aliada em 1944 seria inviável, então Spielberg e os produtores queriam filmar em outra praia da costa francesa, mas a ideia não foi adiante. Nos créditos de *Ryan* consta que o filme foi produzido “com o apoio do incentivo para investimentos para a indústria do filme irlandês providenciados pelo Governo da Irlanda”.

A paisagem de Omaha Beach foi recriada em detalhes na Curracloe Beach at Bellinaker, County Wexford. A produção contou com o apoio de 750 membros do Exército Irlandês, alguns deles veteranos de produções com batalhas, como *Coração Valente* (*Brave Heart*, Mel Gibson, 1995). Após onze semanas de preparação, a sequência do desembarque foi filmada em 15 dias entre junho e julho de 1997, ao custo de US\$ 12 milhões – quase 20% do orçamento total do filme, de US\$ 65 milhões. *Ryan* foi todo filmado em continuidade, ou seja, as cenas foram registradas na ordem em que acontecem na narrativa – procedimento pouco utilizado por exigir mais preparo e representar mais custos.

O resultado desta opção, critica McBride, é que o cineasta acaba repetindo a estrutura padrão de seus filmes da série *Indiana Jones*, que começam com uma grande sequência de ação para depois a narrativa fornecer mais lentamente o contexto e informações sobre personagens e conflitos. Spielberg argumenta, aponta o biógrafo, que ele não sabia como ficaria a sequência do desembarque.

Em um fotolivro, um guia oficial do filme, que alterna frames com imagens dos bastidores das filmagens, trechos curtos do livro de Stephen Ambrose, frases de efeito e trechos do roteiro original, é possível obter mais algumas informações sobre a produção (James, 1998). Ao invés dos 750 militares mencionados por McBride, o livro, informa que apenas cem soldados participaram da recriação da operação aliada. Os atores foram submetidos a um treinamento militar intensivo coordenado pelo capitão e consultor militar do filme, Dale Dye. Tom Hanks lembra do período de preparação:

“Nós estávamos fazendo os papéis de caras que estão cansados, miseráveis e querem ir para casa. Dormíamos no chão e nos alimentávamos de comida enlatada aquecida num pequeno fogão de pedras. (...) Tínhamos que acordar às cinco da manhã, carregando coisas muito pesadas nas costas o dia todo e tínhamos apenas alguns momentos para deitar na grama e talvez dormir um pouco” (s/p, 1998).

Tom Sizemore, que faz o sargento Horvath, afirma que “nós realmente passamos por algo parecido com o que os homens do filme sentiram”. A imersão no ambiente do filme foi tal que “o capitão Dale nos chamava apenas pelos nomes de nossos personagens. Era como um campo de treinamento que obedecia ao método Stanislavsky²⁶²”, afirma Adam Goldberg, que faz o soldado Melish. O processo é detalhado pelo próprio Capitão Dale Dye: “Os atores (...) precisam ser imersos num estilo de vida rigoroso, nos horrores vistos pelas pessoas da infantaria. Eu os levo para o campo, faço-os comer ração, atiro neles com tiros de festim, bato neles, cansos-os, faço com que rastejem e durmam na lama, no frio e na sujeira”.

McBride (2010) conta que Spielberg fez *Ryan* para seu pai, Arnold Spielberg, operador de rádio do Exército americano durante a Segunda Guerra Mundial, servindo na Ásia, em operações na China e na Índia. Se *Schindler* foi uma conexão com sua herança judaica, *Ryan* foi uma busca por reconciliação com o pai do cineasta, uma procura que marca sua obra, dos filmes mais populares aos mais sombrios, com sua galeria de pais ausentes, imperfeitos ou distantes.

O processo de aproximação com o pai já havia sido semeado no filme anterior, *Amistad*, simbolicamente representado na sequência do julgamento de Cinque pela Suprema Corte, quando John Quincy Adams reconhece a sabedoria dos *Founding Fathers* como caminho para a solução da questão de direitos de propriedade sobre Cinque e seus companheiros africanos. Naquele filme, Adams admite que a saída para o dilema está na tradição, na memória e no exemplo dos antigos, incluindo o seu próprio pai. É uma cena que prepara o terreno para *Ryan* e a homenagem à geração representada por Arnold Spielberg.

Não buscamos promover uma leitura freudiana da obra do cineasta, nem de justificar temas ou *tropos* de seus filmes com base em pendências emocionais familiares. Tais leituras certamente têm seu espaço assegurado em outros momentos. Porém, ressaltamos a importância de atentar para a abordagem autoral que tal relação paterna representa na filmografia do cineasta e sobretudo como esta relação permeia os dramas históricos abordados neste estudo – Lincoln,

---

²⁶² Método criado pelo diretor e ator Konstantin Stanislavski, baseado em treinamento e ensaio para conduzir o ator a uma interpretação sincera, coerente com as emoções vivenciadas pelo personagem. Chamado de *O Método* encontrou terreno fértil nos efeitos naturalistas buscados pelo cinema americano, sendo divulgado a partir da década de 1950 por Lee Strasberg, no Actor's Studio, em Nova York, influenciando gerações de atores, tendo Marlon Brando como nome principal. Disponível em: <http://newyork.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/>. Acesso em 27/09/17.

Adams, Schindler e Ryan são figuras que desempenham funções paternas. A seguir apresentamos como filme traduz imageticamente o diálogo entre o melodrama e o *war film*.

4.2. Análise de *O Resgate do Soldado Ryan*

4.2.1. Prólogo no cemitério americano na Normandia, no presente

No exato instante em que vemos os créditos *Paramount Pictures and Dreamworks Pictures presents*²⁶³, ouvimos os primeiros acordes da trilha musical, conduzida por um instrumento de metal executando uma melodia triste, mas que evoca força. Esta melodia permanece, enquanto mais créditos são exibidos, até que diminui de intensidade e desaparece totalmente. Ouvimos um rufar de tambores muito sutil. A tela se torna escura e surge o título original do filme, centralizado, em branco sobre o fundo escuro: *Saving Private Ryan* (figura r1 – figuras disponíveis entre as páginas 363 e 380). A melodia solitária de metal retorna com força, mas em uma única linha, como se seguisse um acorde após o outro.

O narrador manifesta sua presença articulando um comentário sonoro e gráfico, antes mesmo da primeira imagem do filme surgir, uma vez que a trilha musical cumpre a função de antecipar o drama que será encenado. Um único instrumento de metal permanece executando uma melodia triste e assim fica até a inserção de um rufar de tambores – o que sugere o trecho de uma marcha militar. O rufar precede o título do filme e demarca a mudança na trilha musical, que após a exibição do título, apesar do tom melancólico, ganha intensidade. Uma única linha melódica corresponde ao drama de um único indivíduo – eis a história a ser narrada. De forma clara e direta, o título sintetiza a ação (*saving*), a posição (*private*, a mais baixa posição na hierarquia militar das Armadas dos Estados Unidos) e a particularização de um nome que nos sugere ser o protagonista deste drama (*Ryan*).

A música permanece enquanto a tela prepara o *fade*. Vemos, em *contra plongée*, uma imensa bandeira americana de tecido desbotado, quase transparente, tremulando com força em um dia ensolarado, com o vento agitando-a da esquerda para a direita. Mas não vemos toda a bandeira em sua extensão: o quadro revela a porção superior, com as estrelas que representam os estados norte-americanos e uma porção inferior com as faixas azuis, vermelhas e brancas.

²⁶³ Para a análise foi utilizada a cópia lançada no mercado brasileiro em 2003 pela *Paramount Collection*, com duração de 169 min.

Falta o todo. Ela é desbotada, sem vida, quase transparente, como se fosse velha e gasta. Ainda assim, ocupa quase todo o quadro e nos possibilita ver o fundo azul do céu. (*figura r2*)

Para a pesquisadora Catherine Kodat (2000), ao representar o passado americano em um momento de crise, o filme também representa ansiedades contemporâneas, como a crise do capitalismo global. Ela identifica esta ansiedade na abertura, com a bandeira transparente como um tributo à memória dos pais - Spielberg agradeceu ao próprio pai em seu discurso ao receber o Oscar de Direção em 1999. Trata-se sem dúvida uma homenagem, admite Kodat, mas simbolicamente é como se o filme ficasse enrolado nesta bandeira de tecido fino, sem vigor nem força, pois o sacrifício exigido aos combatentes do conflito foi imenso e criou um mundo diferente (no pós-Guerra e o seu século americano) do mundo de 1997, quando o filme circula.

A câmera baixa tende a intensificar a presença dos objetos que mostra, atribuindo uma dimensão de força e grandiosidade. Ao mesmo tempo em que valoriza a bandeira, o enquadramento indica que alguém, um personagem da diegese ao nível do solo, observa esta bandeira em seu mastro. A música permanece na melodia solitária do metal, mas se intensifica, se torna mais vibrante, acompanhando as ondas de vento que sacodem a bandeira no quadro.

Podemos esperar que este possível plano ponto de vista corresponda no plano seguinte ao plano de algum personagem olhando para cima. O filme se recusa a situar o espectador com o *master shot* indicativo da ambientação da narrativa: começamos com uma bandeira que tremula nervosa e engole todo o quadro, ao mesmo tempo que se revela transparente, pois através dela podemos perceber o céu azul e a tarde ensolarada. A bandeira funciona aqui como um filtro orientador da narrativa, que nos direciona para uma leitura na chave do patriotismo norte-americano. O narrador nos sugere que a narrativa que presenciaremos será motivada e justificada pelo que simboliza esta bandeira – um conjunto de ideias, valores e crenças, um local histórico, social, cultural, econômico e ideológico.

Porém, o enquadramento fechado na parte esquerda sugere que este conjunto de atributos não é dado em sua plenitude. Não se trata de um plano harmonioso, que equilibre céu e bandeira ou mesmo que mostre toda a bandeira, como apontamos. Algo evita que ela seja mostrada plenamente. Sua transparência e a ausência de cores vivas também indicam que pode se tratar de uma bandeira utilizada no passado e que é preciso considerá-la dentro do quadro histórico a ser evocado: o dos anos 1940, na luta contra o nazismo, ou das intervenções na Coreia, Vietnã e Iraque?

Vemos os pés de um homem de calças brancas caminhando sob um piso de terra. É um idoso, que veste um casaco azul e caminha com lentidão em trilha calçada de pedra, cercada por gramado verde bem cuidado, árvores frondosas. Ao fundo, vemos o oceano. Um plano

médio mostra um homem de aproximadamente 35 a 45 anos, com uma câmera fotográfica presa ao pescoço, três adolescentes loiras e uma mulher de uns 30 anos que segura a mão de um menino. À frente desta formação vemos uma senhora de uns 60-70 anos. Todos olham para o espaço fora de campo à sua frente (*figura r3*).

O idoso caminha como se carregasse um peso nas costas, porém demonstra determinação. Esta ambiguidade, entre o peso e a vontade de chegar ao destino, é reforçada pela centralidade do homem no quadro: sobra pouco espaço acima e aos lados. Não sabemos ainda quem é, para onde vai, o que quer este personagem. Acima de tudo, não conseguimos criar o espaço diegético entre os planos, não temos ainda elementos para associar esta imagem à bandeira do plano anterior. Temos uma indicação de se tratar de um ambiente ao ar livre. No sentido contrário, vemos pessoas que passam ao lado dele. O plano é construído com *steadycam*, que dá mais liberdade ao operador para seguir o ator, possibilitando movimentos suaves.

A melodia triste permanece ao fundo, agora mesclada ao som dos passos dos visitantes do local, pássaros, árvores e um sutil barulho de ondas do mar. Vemos o grupo de outra perspectiva, com a câmera posicionada atrás deles: estão mais dispersos no quadro. Ouvimos o clique da câmera do jovem após o corte. Um plano mais aberto revela as árvores, a trilha, uma parte do céu e pessoas caminhando no sentido contrário à família. O idoso passa pela trilha com gramado e uma mureta. A câmera em movimento se aproxima lateralmente dele, deixando o grupo que o segue para trás, descrevendo um movimento lateral, até que ele fica sozinho no quadro: finalmente vemos que se trata de um idoso, de olhos azuis, aparentando 60 a 70 anos (Harrison Young).

Ainda em movimento (tanto as pessoas quanto a câmera que as filma) vemos um quadro com sete pessoas. O espaço que sobra no plano anterior, ocupado por uma única figura humana, é contrastado pela quantidade de pessoas, tendo o homem e a mulher nos extremos. Em termos de composição, há uma coerência com o plano da bandeira, que também ocupava todo o espaço. Portanto, podemos inferir que se trata de uma típica família norte-americana branca de classe média alta: avó à frente, filhos e netos logo atrás. O elemento que falta aí é o avô: podemos supor, pela coerência do ambiente ao fundo (é o mesmo do plano anterior) que é o homem que vimos caminhando antes.

Os familiares parecem estar próximos, mas a lente mantém o homem centralizado, isolado, mais próximo da árvore do que das pessoas ali, reforçando a ideia de solidão e isolamento emocional (*figura r4*). Seguindo a lógica da decupagem clássica, um olhar para o fora de campo pede a explicitação do objeto deste olhar. Vemos o que seria o plano subjetivo

deste homem, a bandeira dos Estados Unidos, mostrada agora em cores vivas, tremulando em um mastro, à distância. Diferente do plano de abertura, em que ela aparecia ocupando o quadro, aqui a vemos à distância. Naquele plano o vento, da esquerda para a direita, dava uma força à bandeira: aqui o vento corre do sentido oposto, da direita à esquerda, tornando-a mais frágil, reforçando graficamente a ideia de solidão que acompanhou a construção dos planos do idoso até agora. (*figura r5*)

Se antes a bandeira tão grande e próxima era um filtro (ainda que desbotado), uma declaração e um símbolo, aqui ela surge, em contraste, distante e solitária. A música, que até este instante era executada por um instrumento, torna-se mais complexa e ganha novos instrumentos. O plano seguinte mostra a bandeira da França que está no mastro no centro do quadro, tremulando no mesmo sentido da anterior, indicando que ambas estão próximas (*figura r6*). Inferimos, pela montagem, que o idoso olha para as duas bandeiras e que esta conexão, feita inicialmente pelo olhar dele para o fora de campo, associa dois símbolos de relevância dramática para o personagem. Há uma harmonia nas cores dos planos: azul, vermelho e branco das bandeiras, céu ao fundo e galhos de árvores, em composições muito similares e complementares – as árvores estão de um lado em um plano e de outro no plano seguinte. Esta harmonia se sustenta com o figurino do personagem, nestas mesmas cores.

O idoso se afasta da árvore: um terceiro instrumento de corda se une aos metais e a música se torna mais intensa. Ele caminha para a frente, na direção do gramado. Ele permanece no centro do quadro, acompanhado pela família. Um movimento de grua revela a imensidão verde de cruzes (*figura r7*), com o idoso caminhando entre elas, em uma referência a um trecho de *E o Vento Levou* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939), em que a câmera sobe para mostrar Scarlet O'Hara (Vivien Leigh) caminhando entre os soldados confederados feridos após a batalha de Atlanta (*figura r8*). A duração do plano (35 segundos) contrasta com os anteriores e também o enquadramento, o mais aberto do filme, que vinha construindo composições mais fechadas. A partitura orquestral, *Hymn to the Fallen*, de John Williams, com a adição de instrumentos de corda e tom emotivo, reforça a importância deste momento em revelar que este local é um cemitério. Para Debra White-Stanley (2008), a partitura melodramática se revela no tema do compositor Williams: as cruzes brancas que vemos superam em número as notas do motivo musical, sugerindo que o sacrifício dos soldados está além das capacidades de representação visual e aural.

Ele passa ao lado de um veterano de guerra e caminha entre as fileiras de túmulos com cruzes e estrelas de Davi. A caminhada termina justamente diante de uma cruz, quando ele se ajoelha. Notamos que a composição com uma cruz no primeiro plano emoldura o idoso, tendo

ao fundo outra cruz: ele ainda permanece no centro das composições (*figura r9*). Um idoso ajoelhado cercado por cruzeiras - está clara a dimensão que o enquadramento associa à ideia de sacrifício. A música se torna mais intensa. Ao se ajoelhar, seus familiares correm em sua direção. O homem mais jovem se aproxima do idoso, diz *pai* e o abraça. A idosa se aproxima dele. A cruz em primeiro plano emoldura a ação.

Vemos fileiras de cruzeiras brancas com nomes escritos. As cruzeiras das fileiras da frente estão desfocadas, as mais distantes em foco. Entre as fileiras um amplo gramado verde. A música retoma o início do filme com apenas um instrumento de metal. Outra fileira de cruzeiras em diagonal atravessando o plano: as primeiras desfocadas, as seguintes em foco. Estes planos curtos e estáticos não podem ser diretamente atribuídos a algum olhar fora de campo dos personagens. Soam como comentários narrativos.

O terceiro plano da série nos permite ler dois nomes: tratam-se de soldados (*privates*) com as datas de suas mortes, quase um mês após a invasão da Normandia: *Mike Martinez, PVT 357 INF 90 div California July 6 1944* e *Ray Mc Clure pvt PVT 357 INF 90 div Texas July 7 1944* (*figura r10*). A ênfase nas lapides de dois militares de patente baixa, nos remete ao título do filme. Graficamente, os três planos são harmoniosos, com composições que equilibram o verde do gramado e as cruzeiras de mármore branco. São os únicos planos da sequência que fazem uso do foco seletivo²⁶⁴. Os sobrenomes *Martinez* e *Mc Clure* e os estados americanos de origem indicam a origem multicultural destes combatentes. As datas de suas mortes nos informam que se tratam de soldados mortos após o desembarque dos aliados na Europa em junho de 1944.

Câmera em movimento frontal se aproxima do idoso de joelhos no gramado, com sua família em volta. Se nos planos anteriores ele estava destacado dos familiares, agora a união está consolidada, com ele ainda centralizado (*figura r11*). A composição fica carregada a tal ponto que quase não vemos o céu ao fundo. A câmera se aproxima, a trilha musical recebe o acompanhamento mais forte do som de ondas do mar: esta proximidade marca uma associação com o passado e evoca a memória de um grande acontecimento para este personagem idoso, o Dia D, cuja reconstrução veremos na sequência seguinte do filme. O plano termina em um grande *close-up* dos olhos azuis do idoso, como se a câmera a partir de agora tivesse a intenção de acessar a memória do personagem e nos apresentar diretamente esta memória em imagem (*figura r12*).

A centralidade do idoso nos quadros e a presença dele sozinho, em oposição aos quadros em que aparece a família unida, reforçam a ideia de desconexão com aquele espaço e aquele

²⁶⁴ Recurso em que o uma área da composição permanece nítida, enquanto o entorno está fora de foco. É utilizada para destacar um personagem ou um objeto do fundo onde se encontra.

momento e conexão maior com sua própria memória – o que será comprovado com o último plano da sequência. A sequência tem 16 planos e apenas seis deles são estáticos, justamente os que mostram as bandeiras nos mastros e as cruzes nas lápides. Um plano estático tende a favorecer e a incentivar mais a contemplação por parte do espectador e sua inserção na sequência não é gratuita.

Bandeiras são símbolos carregados de conotações geográficas, culturais, históricas e sociais; cemitérios são espaços de culto à memória dos mortos. Em comum, bandeiras de países e cemitérios são monumentos, destinados a preservar o passado e lembrar às sociedades do presente o sentido da mensagem histórica, social e cultural que carregam. O cinema é o terceiro elemento desta evocação do passado na chave do monumento-memória. A equivalência de bandeiras e cemitério enquanto monumentos acontece pela escolha de três planos para cada série. Por esta associação, conduzida pela montagem, as bandeiras aqui vistas sempre tremulando vibrantes e com intensidade estão impregnadas do sacrifício dos mortos anônimos.

O tempo da sequência é o momento presente: infere-se pelos trajes dos personagens. Trata-se de uma família em visita ao cemitério americano na Normandia. Apenas o primeiro plano, da bandeira americana, se apresenta cercado de ambiguidade, sem relação espacial ou temporal direta com a sequência, por não corresponder a olhar dos personagens e pelo sentido de o vento ser oposto aos planos das bandeiras vistas pelo idoso. É importante lembrar que esta mesma bandeira retorna ao final do filme, com o mesmo enquadramento e sentido do vento. Fecha-se o ciclo do monumento forjado com o sacrifício, como será desenvolvido entre a lembrança do idoso e o desfecho da narrativa.

Com base na construção da sequência até agora, retomamos a aplicação da noção de focalização, segundo proposta por Genette (1972), conforme mencionamos na introdução. Toda esta sequência é focalizada pelo idoso, inclusive os planos que não são relacionados ao seu olhar na diegese. A validade da categoria proposta por Genette é superar a limitação óptica do ponto de vista em prol de uma consideração mais ampla, do tom emocional da cena. Temos um foco que se abre desde o primeiro instante em que vemos seus pés até a última imagem com seus olhos. É o idoso quem focaliza visualmente, emocionalmente e cognitivamente o que estamos vendo. A estabilidade dos planos fixos ou harmoniosos com utilização de grua, *dolly* e *steadycam* será radicalmente rompida a partir de agora, demarcando claramente uma ruptura temporal em prol de uma câmera na mão, assumidamente tensa e instável.

Richard Jameson (1998) critica duramente esta moldura narrativa no presente. Apesar de Spielberg ter garantido que ele mesmo presenciou cena parecida nos anos 1970, quando

esteve na França para o lançamento de *Duel*²⁶⁵ e viu um idoso chorando entre as cruzes no cemitério, Jameson considera a inserção uma ideia ruim e mal executada. Segundo ele, a família do idoso em seus trajes turísticos soa muito distante dos retratos poéticos que o cineasta construiu dos subúrbios americanos em filmes como *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977) e *E.T.* (1982).

Outro problema que esta moldura coloca, de acordo com o crítico, é a apresentação de um mistério. Assumimos que o idoso cujos olhos são enquadrados em *close-up* é o capitão Miller, cujas mãos tremem no barco antecedendo o desembarque em Omaha Beach. É pelos olhos de Miller que testemunhamos o terror das mortes e dos corpos despedaçados. Será dele o ponto de vista a orientar o filme, ao menos até a presença de Upham, o intelectual totalmente despreparado para o combate. Com a morte de Miller ao final, somos levados a acreditar que Upham é o narrador do filme, porém o mistério permanece até o último plano do *flashback* do idoso. A crítica ignora que a criação e preservação de um mistério e sua revelação surpreendente ao final é parte do filme de gênero.

4.2.2.O Dia D: desembarque americano na França em 1944

Ao final do prólogo, com a câmera se movimentando em direção ao rosto do idoso no cemitério, cercado pelos familiares que o observam, ouvimos a trilha instrumental de metais acompanhada do ruído de ondas do mar em movimento – a música decresce, o ruído externo à diegese aumenta. É um recurso clássico que funciona como gancho para promover, ao nível sonoro, a transição entre dois segmentos espaciais e temporais. No momento em que o plano se transforma em *close-up* dos olhos azuis do idoso, metais (da trilha musical) e ondas (cuja fonte ainda não visualizamos) aumentam em intensidade, para em seguida permanecer apenas o som das ondas, o que disfarça o corte para a sequência seguinte.

Vemos ondas batendo com força em uma faixa de areia repleta de barreiras antitanques (*figura r13*)²⁶⁶. O ângulo da imagem está inclinado em relação ao nível do horizonte – recurso que antecipa cinematograficamente o conflito que será mostrado. A água avança e recua para o mar com força. Após um sutil movimento para baixo, o narrador nos informa em letreiros: *6 de junho, 1944*. Após o recuo do mar, lemos: *Setor Dog Green – Omaha Beach*. A interferência

²⁶⁵ No Brasil, *Duel* filme foi lançado com o título de *Encurralado* (1974). Feito para a TV, trata de um motorista perseguido na estrada por um caminhoneiro cuja identidade não nos é mostrada.

²⁶⁶ Também conhecidas como ouriço tcheco (*czech hedgehog*), ou *panzersperre*, são defesas feitas de metal em ângulos ou feixes e dispostas ao longo de um trecho para dificultar invasões inimigas. Disponível em: <http://www.dday-overlord.com/en/d-day/atlantic-wall>. Acesso em 19/09/17.

do narrador é sintética e direta, remetendo o público a um conhecimento extra filmico sobre o acontecimento histórico fartamente registrado na bibliografia sobre a Segunda Guerra Mundial. A violência do mar nos prepara para a dificuldade que os aliados vão enfrentar, aspecto reforçado pela tensão presente na composição do plano. Com o mar agitado, vemos barcas de transporte Higgins²⁶⁷ com soldados, registradas com câmera instável, que mal nos permite assimilar com clareza o momento (*figura r14*).

No interior de uma das barcas, vemos uma mão tremendo (*figura r15*), que abre um cantil levado à boca. O Capitão Miller (Tom Hanks) bebe, a câmera se aproxima de seu rosto tenso. Assumimos neste momento que este personagem é o idoso que vimos no prólogo. A transição dos planos de localização dos barcos Higgins em mar aberto para a mão tremendo mantém a tensão e cumpre a função de apresentar o que entendemos ser o protagonista. Sem cortes, a câmera, instável, como se um cinegrafista estivesse dentro da embarcação, recua do rosto de Miller para nos mostrar outros soldados alinhados à direita e à esquerda (*figura r16*).

Dois deles vomitam no convés. Após o corte, o condutor do Higgins anuncia o desembarque em 30 segundos. O capitão dá instruções ao grupo, assim como o sargento Horvath (Tom Sizemore), que recomenda aos soldados se espalharem para não serem alvo dos alemães. Miller ordena que os soldados mantenham as armas limpas. Ao fundo vemos outras embarcações em movimento. No interior da barca a câmera registra a tensão nos rostos dos soldados, agachados às laterais da embarcação, com água agitando-se sobre eles. Um deles faz o sinal da cruz e outro beija um crucifixo. Ouve-se um apito, uma voz masculina e a rampa é abaixada.

Há uma mudança do ponto de vista da câmera para o lado externo do Higgins, como se agora ela estivesse dentro da água, diante da barca. Um soldado que estava na saída leva um tiro, assim como outro cuja bala atravessa o capacete (*figura r17*). Outra mudança e estamos de volta ao interior do Higgins, atrás e acima do grupo, que é massacrado por disparos de metralhadora (*figura r18*). Sangue respinga nas lentes da câmera. Ouvimos estampidos metálicos secos do som das balas atingindo a barca. Soldados caem mortos dentro da embarcação.

---

²⁶⁷ O nome se deve ao seu criador, Andrew Jackson Higgins, empreendedor autodidata em desenho de barcos de pequeno porte. O LCVP (tradução de embarcação mista de desembarque de veículos e pessoal) criado por Higgins para a Marinha tinha 11 metros de comprimento e 3,20 de largura. Era, diz Ambrose, “(...) uma caixa de charutos flutuante, impelida por uma hélice protegida e acionada por motor a diesel. Podia conduzir um pelotão de 36 homens (...) tinha uma rampa de metal, mas os lados e a popa quadrada eram de madeira compensada”. O historiador relata ainda que o General Eisenhower declarou a ele que Higgins “(...) foi o homem que ganhou a guerra para nós. Se ele não tivesse projetado e construído aqueles LCVP, nunca conseguiríamos desembarcar numa praia aberta”. (Ambrose, 2012, p. 50-53).

Outra mudança de ponto de vista revela a perspectiva dos defensores alemães, cujos rostos não vemos, instalados no interior de um bunker na praia, onde operam metralhadoras que disparam continuamente contra os soldados nas barcas (*figura r19*). A justificativa para este plano sai da esfera da pretendida autenticidade de um virtual cinegrafista inserido no combate, para um *tropo* do *war film*, que é evidenciar, em cenas de batalha, quem ataca e quem sofre o ataque.

No interior do Higgins, Miller grita para que os soldados desembarquem pelas laterais. Vemos ao longe o bunker com as armas alemãs. Soldados desesperados saltam na água. Com a câmera dentro do mar, vemos soldados, equipamentos e armas afundando e balas cortando a água. O ruído das bolhas é cortado pelo som das balas. Diferentes registros sonoros contribuem para criar a sensação de perigo e pânico.

Soldados agitados tentam se desvencilhar das mochilas e são atingidos por balas, tingindo a água de vermelho (*figura r20*). Um deles tenta remover o equipamento e se afoga. A câmera acompanha dois militares que caminham sobre a areia em uma parte mais rasa da praia, subindo e descendo, acompanhando o movimento dos dois, até que vemos um militar abraçado a outro fora da água. Entre as defesas antitanque vemos corpos (*figura r21*). A câmera, nervosa, mostra o desespero dos combatentes que procuram um lugar seguro sob o fogo pesado da artilharia alemã, enquanto segue os dois soldados que saíram da água. Eles se abrigam atrás de uma das defesas. Vemos que um deles é o capitão Miller. O outro se inclina e é atingido por um tiro.

A câmera próxima ao solo se movimenta com rapidez, registrando o pânico dos soldados. A trilha é totalmente ambiental, com ruídos secos de tiros contra o metal das defesas, a agitação do mar, as balas da artilharia e os gritos desesperados. O clima é de caos e desorganização. Vemos novamente o ponto de vista do bunker (*figura r22*) com a metralhadora acertando vários soldados americanos na praia – plano polêmico, conforme questionamos acima, e que será objeto de crítica adiante, por um motivo simples e direto: na lógica de emular o desembarque verdadeiro, o modelo buscado foi o do lado atacante, dos aliados. Não haveria nenhuma possibilidade de uma encenação que se coloca como fiel incorporar uma perspectiva do inimigo alemão, que não fosse para situar o espectador. A câmera agora está à altura dos olhos, acompanhando a primeira leva de soldados que chega a faixa de areia, correndo entre equipamentos, corpos e sangue. No bunker, a metralhadora massacra outro grupo que sai de uma barcaça.

O capitão Miller caminha com dificuldade ainda na água. Uma mina explode jogando ao ar um soldado que ao cair está sem um pedaço da perna. Saindo da água, homens rastejam

para tentar se defender, entre eles Miller, que, sem capacete, passa sobre uma faixa de sangue e se apoia atrás de uma defesa antitanque. O som torna-se abafado e distante, indicando a alteração no registro do combate: Miller ajoelhado observa (*figura r23*). Uma breve bateria de planos subjetivos - bem demarcados ao nível sonoro - nos mostra o que ele vê. Um soldado jovem chora atrás de uma defesa, tentando se esquivar dos tiros (*figura r24*); três soldados com lança-chamas são vítimas de uma explosão e são queimados vivos.

Ouvimos uma explosão abafada, sangue salpica o rosto de Miller (*figura r25*), que observa um soldado recolher na areia o seu braço (*figura r26*). Um dos Higgins está em chamas e dele saem soldados que correm para o mar. Miller pega o capacete cheio de água e sangue e o coloca na cabeça. A câmera se aproxima de seu rosto. A desorientação sonora funciona para humanizar o personagem: será preciso superar a paralisia e o desespero, sair vivo da água e comandar o ataque. Outro efeito deste recurso sonoro é que, ao assumir o ponto de escuta de Miller, evidencia-se o movimento do narrador no sentido de nos tornar mais próximo dele.

Vemos um jovem que diz algo, movimenta os lábios, porém não o ouvimos. Miller o observa, ouvimos o som abafado que aumenta de intensidade, até que o jovem pergunta: *Que diabos fazemos agora senhor?* O som ambiente retorna com força. Miller está atrás de uma defesa. Em outra defesa próxima o sargento Horvath chama por ele. Miller ordena que o sargento tire os homens da praia com rapidez. O sargento chama os soldados à sua volta. A câmera acompanha lateralmente a movimentação do grupo, com a visão parcialmente bloqueada pelas defesas de metal (*figura r27*), presentes em primeiro plano, porém desfocadas, em composições próprias do estilo de Spielberg, de criar uma expressão visual conectada à atmosfera emocional de um personagem ou situação, como já apontamos em outros capítulos²⁶⁸.

Miller e o grupo se abrigam atrás de uma defesa. O capitão ordena aos soldados que já estavam ali para que eles se retirem, os jovens recusam, alegando que a barreira os mantém vivos. Um plano mostra um combatente alemão atirando de metralhadora contra os americanos na praia. Na faixa de areia, a câmera, quase ao nível do solo, se movimenta revelando a destruição: corpos boiando no mar e na faixa de areia, soldados correndo e encolhidos atrás das defesas, um soldado agonizando, gritando e segurando suas vísceras que se espalham na areia (*figura r28*). O capitão caminha até o grupo de um batalhão médico e ordena que eles o sigam.

Um homem deitado na areia grita com as mãos ensanguentadas. Miller se arrasta próximo dele, segurando uma arma envolta em plástico, vira o homem de lado, o examina e grita: *Médico*. Ao seu lado, um militar informa que precisa liberar a área para os tanques. Miller

---

²⁶⁸ Um exemplo está em *Lincoln*, no encontro entre a delegação sulista e os emissários da união é filmado através de uma cerca danificada.

se afasta arrastando Briggs, ferido, sob fogo pesado da artilharia, com corpos e soldados sendo atingidos à sua volta. Uma bomba explode, o som torna-se de novo abafado e distante, Miller cai na areia, levanta-se e puxa Briggs. Durante o pequeno trajeto, ele e nós constatamos que Briggs perdeu a metade do corpo na explosão. O plano mostra ele sendo arrastado e ao fundo um soldado com um buraco no cérebro e seu conteúdo espalhado na areia (*figura r29*).

Miller levanta-se e corre seguido por outros soldados, entre a fumaça, os tiros e as explosões na areia. A câmera acompanha o grupo de costas, ouvimos a respiração tensa deles e as ordens de Miller. O grupo alcança uma pequena elevação de areia onde alguns soldados se abrigam. A metralhadora no bunker acerta mais alvos na praia. Explosão na areia levanta um soldado ao ar, Miller se joga na elevação e pede ao soldado ao seu lado, com um radiocomunicador, que informe que nenhum tanque chegou à praia. A câmera, colada ao grupo que se inclina na elevação sob explosões e tiros mostra Miller gritando com o sargento Horvath sobre a localização deles.

O sargento informa que ninguém está onde deveria estar. Miller ordena ao operador de rádio que informe que a praia não foi tomada. Horvath se aproxima de Miller, que se vira para dar uma ordem ao operador de rádio. Ao puxar o homem, o capitão vê que ele tem um rombo enorme em seu rosto e está morto (*figura r30*). Miller puxa o rádio, mas ele está danificado. Outros membros do grupo de Miller conseguem chegar a elevação de areia: Reiben (Edward Burns), Melish (Adam Goldberg) e Caparzo (Vin Diesel) – alguns dos personagens que serão particularizados adiante. Os primeiros breves diálogos articulados apresentam os personagens do filme pelos seus nomes.

O historiador Stephen Ambrose, que admitiu sentir-se bastante impressionado com a verossimilhança do massacre na sequência de desembarque, forneceu em seus livros descrições detalhadas de situações vivenciadas pelos soldados e que embasaram a construção de várias cenas. Até o personagem do capitão Miller foi inspirado pelo historiador, que descreve o professor de Literatura inglesa Tom Howie (Toplin, 2008, p. 308). Ambrose também foi consultor histórico da produção.

Apresentamos alguns trechos extraídos do livro *O Dia, 6 de junho de 1944: a batalha culminante da Segunda Grande Guerra* (2012). Não se trata de promover um cotejo simplificador do trabalho do historiador com o do roteirista, mas de apresentar a fonte histórica no qual a sequência de desembarque se inspirou para ganhar seu formato ficcional. Como se verá, a violência explicitada pelas imagens do filme é uma tradução gráfica mais próxima possível das descrições do livro e uma costura ordenada de momentos, sentimentos, impressões

e experiências relatadas pelos combatentes e compiladas por Ambrose em forma de narrativa. Os trechos são do capítulo 17 – *Visitantes do Inferno – o 116º Regimento em Omaha*.

“‘Nós atingimos o banco de areia’, lembrou o eletricista Sears, ‘descemos a rampa, e então todo o inferno desabou sobre nós. Os soldados do barco receberam uma saraivada de metralhadora. O tenente do Exército foi imediatamente morto por tiros que lhe vararam a cabeça’” (396).

“O sargento Thomas Valance conseguiu sobreviver. ‘Quando descemos a rampa, estávamos com água mãos ou menos à altura do joelho e começamos a fazer o que tínhamos sido treinados para fazer: mover-nos para a frente e em seguida agachar-nos e atirar. O problema era que não sabíamos absolutamente em que atirar. Vi algumas balas traçantes vindas de um embasamento de concreto, que, para mim, parecia colossal. Nunca pensei que embasamentos de canhões pudessem ser tão grandes’” (399).

“Valance foi atingido novamente, na coxa esquerda por uma bala que quebrou seu fêmur. Ele levou dois outros na carne. Teve a mochila atingida duas vezes, e a jugular de seu capacete foi cortada por outro tiro” (400).

“Por volta das 6:40 apenas um oficial da Companhia A estava vivo, o tenente E. Ray Nance, e ele fora atingido no calcanhar e na barriga. Todo sargento ou estava morto ou ferido. Em um barco, quando a rampa foi arriada, todos os trinta homens foram mortos antes que pudessem sair” (400).

“Patinamos para a areia, nos lançamos no chão e os homens estavam gelados, sem forças para se mover. Meu radiotelegrafista tivera a cabeça estourada a três metros de mim. A praia estava coberta de corpos – homens em pernas, sem braços – Deus aquilo foi horrível” (403).

“Uma bomba explodiu entre eles. ‘Ela arrancou o queixo de Gillingham, inclusive o osso, com exceção de um pequeno pedaço de carne. Ele tentou segurar o queixo no lugar ao mesmo tempo que corria na direção dos seixos. (...) ficamos com ele por aproximadamente trinta minutos até que morreu’” (406).

“‘Vi o praça Robert Ditmar, de Fairfiel, Connecticut, segurar o peito e gritar: ‘Fui alvejado! Fui alvejado!’ Pulei ‘para o chão e pus-me a observá-lo na medida em que continuava a avançar cerca de mais de dez metros. Ele transpôs um obstáculo e caindo, seu corpo fez um giro completo e ele ficou estatelado na areia úmida com a cabeça voltada para os alemães e o rosto virado para o céu. Ele gritava: ‘Mãe, mãezinha’” (410).

“‘O sargento Clarence Pilgrim Robertson tinha uma ferida aberta no canto direito superior da testa. Ele caminhava desvairadamente na água. Em seguida eu o vi ficar de joelhos e rezar com as contas do rosário. Neste exato momento os alemães o cortaram pelo meio com o seu fogo cruzado mortal’” (410).

Na faixa de areia, sob tiroteio, um homem ferido é atendido por médicos. Um deles tenta conter o sangramento com uma tesoura. Sangue espirra na lente da câmera (*figura r31*), um efeito que chama bastante a atenção para a presença do aparato cinematográfico, ao mesmo tempo que, pela sua crueza, busca simular uma situação similar vivenciada no calor do combate por um operador de câmera que estivesse em um combate verdadeiro. Na areia, o sargento chama por Wade (Giovanni Ribisi), um dos médicos que atende o ferido. Wade comemora ter

estancado o sangramento, quando um tiro atinge o homem ferido. Ele se irrita, xinga os alemães e é contido por Melish.

Outra composição irregular em relação à linha do horizonte mostra Melish e Wade correndo e se abrigando na elevação, onde Muller e Horvath discutem sobre a localização e ordenam que os soldados peguem armas e munição. Vemos uma explosão que joga mais corpos ao ar e soldados que removem pentes de balas de companheiros feridos e mortos. Reiben se afasta para procurar um rifle. Soldados se aproximam com tubos bangalores²⁶⁹. Jackson (Barry Pepper) corre e se abriga próximo ao grupo. Os tubos são encaixados enquanto ouvimos os gritos dos feridos. A presença dos personagens que, mais adiante, irão formar o pelotão responsável por procurar o soldado Ryan, é assinalada aqui a primeira reação efetiva dos aliados ao massacre das defesas alemãs.

Um dos soldados grita, enquanto Wade tenta conter o ferimento enorme em seu ombro. O tubo é montado com rapidez. Um soldado leva um tiro no capacete, remove-o, sendo chamado de *lucky bastard* por Miller para em seguida ser atingido na testa por outro tiro. Wade coloca uma faixa sob o ferimento do homem, cujos ossos e nervos estão expostos (*figura r32*). A câmera filma de perto os corpos despedaçados, o sangue jorrando, ossos e vísceras em evidência. O horror dos assassinatos no massacre do gueto de Cracóvia em *Schindler* é retomado, desta vez retratado não do alto de uma colina distante, ponto de vista de Schindler – apesar do filme contar com momentos em que tiros são dados próximos às vítimas - mas colado aos corpos.

Os bangalores abrem uma passagem diante dos americanos, que correm para atingir a proteção do buraco aberto, mais próximo de um posto de artilharia alemã. Na faixa de areia, Wade acompanha um médico que examina os feridos e o instrui a aplicar morfina em um, rotina em outro, prioridade no terceiro e declara morto o quarto. Muller e o grupo se abrigam atrás de uma elevação de concreto. Miller improvisa um espelho com faca e chiclete (*figura r33*)²⁷⁰, revelando espírito de liderança e improvisação, e consegue observar a posição alemã morro acima: *Duas MG42, dois morteiros*. Ele ordena aos comandados: *Vamos à guerra!* O grito aos comandados, justificado no filme pela necessidade de sobrevivência diante da artilharia

²⁶⁹ Tubo conectável carregado de explosivo utilizado na Segunda Guerra Mundial para destruir terrenos minados, cercas de arame farpado, defesas inimigas e outros obstáculos, abrindo brechas e facilitando o acesso a Infantaria. Disponível em: <http://www.dday-overlord.com/en/material/weaponry/bangalore-torpedo>. Acesso em 18/09/17.

²⁷⁰ O espelho está presente nos quatro filmes analisados nesta tese: em *Amistad* o reflexo é produzido por uma faca que revela a face da rainha Isabela; em *Lincoln* o presidente é mostrado em seu quarto pelo reflexo de um espelho; em *Schindler* o empresário e Amon Goeth se barbeiam diante de espelhos. Estas referências constantes ao espelho são metáforas para o olhar, para o ato de ver e para o ato de ver imagens em uma superfície (o próprio cinema).

inimiga, é também um símbolo da decisiva intervenção americana no esforço aliado para libertar a Europa.

A uma ordem sua, os soldados se posicionam e atiram contra a posição alemã acima, enquanto outros correm em direção aos alemães. Outra rajada de balas em direção aos alemães e mais soldados correm. Muller ordena a Jackson que avance e atire. Jackson avança desviando das balas. O sargento Horvath diz a Miller: *Se sua mãe visse o que você fez ela ficaria muito chateada*. Vemos Jackson empunhando seu rifle, mirando para cima e dizendo: *Não se afaste de mim, Senhor*. Em outras cenas o personagem vai recorrer ao discurso religioso como força a guiá-lo diante dos inimigos.

A câmera se aproxima do rosto de Jackson e em seguida mostra sua mão sob o gatilho (*figura r34*). No instante em que atira, há um corte e vemos, pela primeira vez de perto, o defensor alemão sendo atingido no rosto (*figura r35*). Na areia, atrás de uma defesa, um padre ouve um soldado ferido (*figura r36*), enquanto atrás dele outros se arrastam. Um soldado deitado na areia segura um terço nas mãos e ora em latim (*figura r37*). Jackson mira de novo e diz: *Toda minha força se apresse a me ajudar*. A oração de Jackson, o padre e o crucifixo são vistos em sequência, no que funciona como um brevíssimo intervalo de “espiritualidade” diante de tanta violência.

O disparo acerta o defensor alemão, que cai com os sacos de areia morro abaixo e é executado a tiros pelos americanos (*figura r38*). Miller grita: *a saída D1 agora é aqui*. Os soldados sobem a colina passando ao lado do *bunker*. Posicionam-se atrás de sacos de areia e atiram contra os alemães, que deixam o *bunker* correndo. Câmera permanece instável, na mão, ao lado dos soldados americanos. A partir deste instante, não há mais mudanças para o ponto de vista dos defensores, que em uma inversão de papéis se tornaram as vítimas. Uma granada é lançada no bunker, um militar aciona o lança-chamas e o local pega fogo. Do lado da praia, alemães com corpos em chamas se atiram na colina (*figura r39*). Um soldado americano grita para os companheiros: *Não atirem! Deixem eles queimarem*. Vemos os corpos em chamas caindo do bunker.

Atrás da edificação, o conflito segue, com os americanos combatendo bem próximos aos poucos defensores restantes em trincheiras. Um deles se levanta de uma delas e se rende, levando as mãos à cabeça, mas é baleado por um americano. Mais explosões e correrias em planos abertos que revelam o caos da batalha e também o domínio dos americanos sobre os alemães. Um grupo de defensores alemães corre por uma trincheira e é massacrado por vários soldados americanos, até que o sargento Horvath ordena *Cessar fogo*. O capitão Miller comunica por rádio que a posição foi tomada e pede reforços. Dois alemães aparecem de braços

levantados gritando (*figura r40*), dois soldados americanos respondem que não os compreendem e atiram neles (*figura r41*). Chama a atenção neste trecho que a câmera mostra esta situação acontecendo rapidamente, nas costas do capitão Muller, que observa outra área do combate – como se ele não pudesse ser responsabilizado pela execução de dois inimigos que se entregaram e também indicando a impossibilidade de interferência em uma justiça maior, a do olho por olho e dente por dente.

Caparzo desce à trincheira, repleta de mortos e tira de um corpo uma faca onde está gravado *Juventude Nazista*. Passa a faca para Reiben, que diz: *Agora será usada para o Shabab*. Reiben senta-se, emocionado e começa a chorar desesperadamente (*figura r42*). É observado pelo sargento Horvath, que tira um punhado de terra do solo e deposita em uma lata onde está escrito *France*, guardando a lata na mochila ao lado de outras duas onde se lê *Italy* e *Africa* – reduzindo todo o continente a um país.

Aos 26'17'' de filme surgem os primeiros planos estáveis da sequência, com a câmera fixa que, e em seguida, desliza sobre trilhos se aproxima do capitão Miller, que, com a mão tremendo, abre seu cantil e bebe água. A estabilidade indica claramente o fim da batalha, o que é reforçado pelo retorno da trilha instrumental, a mesma que ouvimos no cemitério com o idoso, e com o comentário do sargento Horvath *Que vista* coincidindo com o final do movimento no rosto de Miller. É um plano espelho daquele no Higgins: ali o capitão também tremia e bebia, porém, registrado com câmera instável. O capitão afirma: *Sim, é mesmo, que vista*. A câmera se aproxima de seus olhos, lembrando o *close-up* no idoso ao final do prólogo no cemitério (*figura r43*). Ainda com a trilha instrumental mixada ao som ambiente das ondas na praia e, após o close de Miller, vemos três breves planos fixos: ondas banhadas em sangue quebrando na areia, um corpo sendo movimentado pela força do mar, ao lado de outros corpos e equipamentos (*figura r44*); outro corpo sendo empurrado pelo mar; água tingida de vermelha batendo nas botas de um terceiro corpo.

Os três planos são filmados ao nível do chão, mostrando os corpos de costas. Portanto, eles não podem corresponder ao ponto de vista do capitão Miller como resposta à afirmação sobre a vista da praia. São intervenções do narrador que sintetizam a brutalidade e o custo da batalha e remetem indiretamente à quantidade de cruzes que vemos no cemitério, no prólogo. Em seguida a câmera, de uma posição alta, se movimenta e mostra a faixa de areia banhada de sangue, com corpos e equipamentos (*figura r45*). A música se intensifica. O movimento continua até se aproximar de um soldado morto de bruços, cercado por peixes mortos e equipamentos danificados. Em suas costas a mochila mostra o nome *Ryan S* (*figura r46*). A

trilha instrumental permanece, suavizando a transição para outro espaço – recurso comum na narrativa clássica. Termina o primeiro bloco do filme.

A sequência do desembarque foi construída em momentos distintos: travessia do mar, chegada à praia, reação dos defensores alemães, tentativa de fuga, massacre dos soldados pelos alemães, paralisia diante do horror dos corpos dilacerados, movimentação dos sobreviventes, abrigo provisório nas defesas antitanque, movimentação rumo à colina, abertura de cratera, ataque frontal ao defensor, eliminação dos defensores e assalto ao bunker. As etapas são demarcadas com planos breves que mostram o caos, desespero, muitos corpos mutilados e o mar banhado em sangue. Durante o desembarque, os cortes são ágeis, mas ainda assim vemos breves planos-sequência que acompanham sobretudo a movimentação do grupo liderado pelo capitão Miller.

Toda a sequência é filmada com câmera na mão. As imagens resultantes são tremidas, registradas atrás das defesas de ferro, como se o próprio cinegrafista precisasse se defender da artilharia alemã. Assim como os soldados, que não têm proteção para se defender dos alemães, cinematograficamente somos posicionados sem um ponto de vista claro e firme para visualizar estes acontecimentos – uma imersão no caos da batalha, pois assim como não havia espaço seguro para os soldados, não há segurança nem estabilidade no espaço criado pelos enquadramentos.

Os poucos pontos de vista dos defensores alemães dentro do bunker são filmados sem mostrar o rosto dos defensores – é mais fácil demonizar o inimigo se ele não é particularizado. Podemos ver apenas um pedaço de seus ombros e braços, envoltos na escuridão do espaço. Estes planos, conforme comentamos, servem como orientação para esclarecer de onde partem os tiros, mas também, por não revelarem nenhum detalhe mais vívido dos defensores, retratam os alemães como assassinos sem face, máquinas de matança, em nítido contraste com a particularização das faces desesperadas dos soldados na praia.

A tonalidade da sequência não permite uma paleta viva, com o domínio de cores frias, como azul e verde, o que destaca ainda mais o sangue levado pelas ondas do mar. Há momentos em que a câmera fica ao nível da areia, bem próxima dos soldados e dos corpos, inclusive recebendo salpicos de sangue. O efeito desejado é o do pretendido realismo documental, reforçado pela ambientação sonora crua, com o ruído da artilharia alemã e as balas que se chocam nas defesas metálicas, além dos gritos de dor dos feridos.

Os planos são essencialmente mais fechados, com a nítida preferência pela reação dos envolvidos, sem qualquer interesse pelo aparato militar ou pela paisagem. Ao contrário, até o final da sequência nós vemos alguns Higgins ao fundo, apenas em planos iniciais de localização,

e sequer sabemos quantos são e qual a extensão desta operação. O interesse até o final permanece nas faces desesperadas, nas vísceras expostas, nas mãos que tremem, no jovem que ora paralisado na areia ou no soldado que chora atrás de uma defesa.

O que interessa é a presença do elemento humano diante da morte e o seu terror. Por isso os sinais da fragilidade da vida pontuam as tentativas de sobrevivência: vísceras, sangue, massa encefálica, braços e pernas separados dos corpos, troncos separados de pernas, faces esburacadas, ossos e nervos visíveis em fraturas lembram de uma forma explícita aos soldados a ameaça às suas vidas. Estas imagens se afastam da ideia de heroísmo na guerra, uma perspectiva diversa da representação de conflitos nas décadas de 1940 até 1960, quando os filmes tendiam a louvar a coragem dos soldados americanos²⁷¹.

Os tão discutidos, elogiados ou criticados efeitos realistas no filme, sobretudo na sequência desembarque, representam um esforço de produção intenso, até mesmo para os padrões de autenticidade frequentes nos dramas históricos de Spielberg. “Eu não queria fazer o filme de uma forma que pareceria uma produção de Hollywood (...) uma simulação de Omaha Beach, e fazer um Rambo enlouquecido (...) Eu queria que o filme fosse de alguma forma incômodo de suportar para as plateias”, admitiu o cineasta (2007, p. 178). A afirmação caracteriza a intenção do cineasta de criar uma obra, como ele próprio veio a comentar, que tocasse os veteranos que estiveram no conflito e ao mesmo tempo possibilitasse aos ex-combatentes se reconhecer na tela.

O filme toma como referência o trabalho do fotógrafo Robert Capa, que esteve no Dia D em Omaha Beach e registrou a chegada dos soldados a praia em imagens distorcidas, tremidas e fora de foco (*figuras r47 e r48*). Em um primeiro momento elas lembram a agitação e o nervosismo de alguém que está inserido no meio de um combate violento, porém as imagens de Capa são assim por conta de um erro na revelação ao lidar com os negativos²⁷². As únicas oito imagens salvas influenciaram a estética da sequência do desembarque em *Ryan*.

Em *Ryan*, Spielberg deixou de lado a preparação rigorosa por meio de *storyboards* – como já havia feito em *A Lista de Schindler* – e abriu mais espaço para a improvisação. As batalhas foram recriadas em ordem cronológica, forçando os atores a experimentar cansaço e

²⁷¹ Outro referencial com o qual o filme dialoga é o filme *Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis), nas sequências de batalha durante a Guerra do Vietnã e o traçado das balas que atravessam o campo de combate.

²⁷² Sobre as imagens perdidas, conta Stephen Ambrose: “Robert Capa, da revista Life, acompanhou o segundo grupo no setor de Easy Red, praia Omaha, com a Companhia E, 16º Regimento. Tirou 106 fotografias, abandonando a praia para voltar a Portsmouth na madrugada de 6 e junho. A seguir tomou o trem para Londres e entregou o filme para ser revelado. O auxiliar da câmera escura ficou tão ansioso para ver as fotos que exagerou no fornecimento de calor durante a secagem dos negativos. As emulsões se derreteram, escorrendo. Somente oito fotografias se salvaram” (2012, p. 241).

desconforto. Os operadores de câmera, sem saber com exatidão o que estava ocorrendo durante a filmagem, foram orientados a seguir as ações das batalhas, reagindo espontaneamente aos acontecimentos – tudo para imitar situação semelhante à dos que registraram o dia D em 1944. Assim, as câmeras, mantidas na maior parte do filme na mão, na sequência de desembarque ficam mais ao solo, participando do filme, como soldados perdidos na batalha (Friedman, 2006). O filme foi produzido no formato 1:85:1, mais extenso que o *widescreen* do cinemascope, para emular a maneira como o olho humano observa o mundo, escolha que Doherty (1998) acredita ser intencional, para evitar associações com filmes dos anos 1950 e 1960 sobre a Segunda Guerra Mundial.

Toby Haggith (2007) conta que Spielberg, na fase de preparação para o filme, ao estudar os documentários *The Battle of San Pietro* (John Huston, 1943) e *With the Marines At Tarawa* (Louis Hayward, 1944) ficou impressionado com a atitude dos operadores de câmera nos dois filmes, que sabiamente procuravam se manter próximos ao solo²⁷³. Esta precaução e o próprio ambiente de combate faziam com que a câmera ficasse sempre instável, em movimento permanente e sendo sacudida pelas explosões. Com a intenção de recriar o mesmo estilo no filme, as cenas foram registradas com câmera na mão, o que ajuda a explicar a sensação de nervosismo no desembarque – o mesmo sentimento, segundo o cineasta, vivenciado pelos soldados que ali estavam. Recriar a experiência do combate tendo como base imagens documentais levou o cineasta a manter efeitos obtidos durante a filmagem, como respingos de água e sangue cenográfico que tocam a lente.

O fotógrafo do filme e colaborador constante de Spielberg, Janus Kaminski, utilizou um negativo 35 mm menos saturado para dar ao filme a aparência de uma produção da década de 1940 e em seguida aplicou um processo para puxar ainda mais as cores. A desaturação destacou as roupas dos soldados, as superfícies metálicas e os reflexos da água. O desembarque foi recriado com luz natural e muita fumaça, produzida por centenas de tonéis de diesel queimando para gerar fumaça branca e preta (Haggith, 2007).

Wasser (2010) afirma que, graças a estes recursos na fotografia, *Ryan* seria o primeiro *combat film* que não é nem colorido nem preto e branco, uma vez que, segundo ele, o filme permanece na metade do caminho entre os dois registros, ao empregar uma técnica chamada de *bleach by-pass*, que permitiu alterar a cor na pós-produção. Para ele, “em termos de realismo, este processo foi um equilíbrio reconhecidamente efetivo entre a verdadeira realidade do passado histórico e a nossa memória dele” (p.176). O compromisso em se afastar da tecnologia

---

²⁷³ Apesar do caráter documental, sabe-se que havia encenação nestes filmes.

das lentes modernas levou Kaminski a solicitar à fabricante Panasonic que retirasse o revestimento que protegia as lentes mais antigas, pois sem a camada, a luz penetrava na lente e produzia uma imagem mais nebulosa e ainda nítida, forçando desta forma um registro similar ao da década de 1940.

O fotógrafo polonês usou ainda outros recursos, como filmar a mesma cena com lentes desajustadas, para produzir uma sensação de falta de continuidade nos planos, e estreitar a abertura do obturador das câmeras, permitindo capturar detalhes dos grãos de areia no ar nas cenas com explosões (1998, p.231). A maior parte das sequências de guerra foram registradas com a mesma velocidade usada em 1940 pelas câmeras *Bell and Howel*, empregadas na produção de *newsreels*. Filtros e filamentos das lentes foram cobertos com fita para que ficassem parecidos com os utilizados nas câmeras da época. Os planos mais estáveis, com uso de *dolly*, no instante seguinte à tomada da praia, contaram com um *switcher track*, um equipamento que fazia a câmera se mover em uma direção, chegar a uma junção e daí se deslocar lentamente 90 graus em outra direção – criando assim um efeito de calmaria temporária (Probst citado por Friedman, 2006, p. 230).

Para Haggith (2007), o estilo documental buscado pelo filme na sequência, seja por recursos técnicos ou por intervenção gráfica, deve muito às imagens obtidas pelos operadores de câmera britânicos e americanos que registraram toda a operação do Dia-D²⁷⁴. De acordo com ele, os soldados foram treinados para operar o equipamento, pois as Forças Armadas preferiam que seus próprios recrutas fossem operadores, já que estariam mais preparados para as pressões do combate e, em último caso, poderiam lutar. As imagens obtidas seriam utilizadas para uso interno, como estudo de estratégia, ou para documentários e filmes de propaganda dos aliados.

Também curador do *Imperial War Museum*²⁷⁵, Haggith (2007) promove uma interessante comparação entre as imagens registradas por cinegrafistas nas praias de Omaha com o filme de Spielberg. Como ele mesmo admite, “(...) é difícil não refletir que a versão de Spielberg do Dia-D é uma narrativa bem mais impressionante do evento” (2007, p. 183). O material filmado em 1944 nas praias da Normandia, lembra, foi exibido para o General

²⁷⁴ De acordo com Mark Harris, “o esforço coletivo para fotografar o desembarque dos Aliados na França era, como tentativa de documentarem tempo real e de forma abrangente uma campanha militar, um evento inédito na história da guerra. Quinhentas câmeras de 35 mm, cada uma carregada com magazines que comportavam quatro minutos de filme, estavam montadas na proa dos navios e na frente dos tanques e armadas para funcionar sem supervisão manual, e outras 50 foram posicionadas na primeira leva de embarcações de desembarque” (2016, p. 343). O livro *Cinco Voltaram* relata a participação dos cineastas John Ford, William Wyler, John Huston, Frank Capra e George Stevens em unidades cinematográficas que registraram operações das Forças Armadas americanas durante a II Guerra, tanto na Europa quanto na Ásia.

²⁷⁵ Haggith atua na restauração de imagens sobre a Segunda Guerra Mundial e escreve artigos sobre o tema. Esteve na equipe que restaurou *Memory of the Camps* (1945), o documentário que mostra terríveis imagens de prisioneiros e corpos no campo de Bergen Belsen após a chegada das tropas britânicas.

Eisenhower e seu *staff*, que não o consideraram dramático o suficiente, levando à inclusão de imagens dos exercícios antes da invasão na costa da Inglaterra. Uma razão evidente para o material obtido não apresentar o efeito dramático esperado era que os operadores estavam mais preocupados em sobreviver do que em filmar a operação.

Apesar de um ou outro registro em cores da operação na Normandia, o historiador revela que a cobertura aliada do Dia-D foi em sua maior parte em preto e branco e silenciosa, pois era impossível carregar o equipamento de som no campo de batalha. Durante a operação nas praias, não se vê um operador de câmera diante ou entre a ação, ao menos que seja por acidente. As imagens mostram operadores com a câmera próximos ao solo, procurando evitar a linha de fogo. Os *bunkers* de concreto na defesa alemã são mostrados apenas após a batalha.

Com a impossibilidade de levar equipamento de iluminação, Haggith explica que as imagens dependiam de luz natural e o negativo utilizado trouxe sérios problemas quando os filmes foram revelados, sobretudo nas imagens obtidas no início da manhã. Problemas de ajuste ou de exposição resultaram em imagens parcialmente ou totalmente invisíveis. Os operadores foram treinados para segurar a câmera com firmeza e enquadrar com segurança e cuidado, apesar das terríveis condições no combate – tarefa praticamente impossível não só para a invasão da Normandia, mas para qualquer batalha.

Como as câmeras portáteis com tecnologia acoplada de som ainda não estavam disponíveis, as imagens não trazem registros sonoros da operação, salienta o historiador. Os filmes dos operadores britânicos raramente exibem corpos e quando o fazem tomam o cuidado de não mostrar soldados aliados. Já os americanos, observa ele, não se sentiam constrangidos em registrar os companheiros mortos na batalha, mas sofriam censura das autoridades militares, sinal de que as imagens não seriam destinadas a integrar um filme de atualidades a ser exibido em cinemas, pois o receio maior seria de alguém no público reconhecer um familiar morto em batalha.

Em *Ryan*, o que vemos é um filme em cores de uma operação registrada em preto e branco e sem som. A câmera definitivamente se porta como se o operador estivesse na batalha, próxima ao solo, porém os planos permitem ver com clareza de detalhes o ambiente. Não há limites nem censura para a câmera revelar cadáveres, amputações, mutilações, explosões e um banho de sangue. Comparando o material de arquivo com o filme de Spielberg, o autor conclui:

“Nas cenas da praia em *Ryan* a câmera assume um número de papéis contraditórios; primeiro, ela é o ponto de vista (os Rangers americanos e os defensores); depois ela é o olho que vê tudo; terceiro, ela observa as cenas da praia pelos olhos do Capitão Miller; e por último ela age como um Ranger anônimo que corre atrás de Miller, sonoramente ofegando e gemendo. Isso é perplexo: se Spielberg estava simplesmente se esforçando para imitar o filme de combate, ele falhou. Mesmo se compararmos estas cenas com os filmes feitos pelos *Marine Corps* em Tarawa ou Pelilieu, que dão a visão mais global do combate, somente um cameraman suicida voando em torno do campo de batalha em uma micro câmera blindada poderia ter coberto a batalha em Omaha de forma tão abrangente como a equipe de Spielberg” (2007, p. 8).

James Chapman²⁷⁶ (2008) aponta que o tão comentado realismo do filme foi obtido por meio de artifícios técnicos, a um ponto tal que parece até mais real do que imagens registradas por operadores de câmera no conflito em 1944. Segundo ele, imagens filmadas pelos aliados na Praia de Omaha do arquivo do *Imperial War Museum* mostram que o estilo de combate de *Ryan* foi mais baseado em combates no Pacífico do que na Normandia. O que fica claro na comparação com o material da época é que o filme cria planos que teriam sido completamente impossíveis de serem registrados.

Bill Nichols (2000) vai pelo mesmo caminho, ao questionar a ênfase na autenticidade alardeada na divulgação do filme, ainda que se trate de encenação ficcional de acontecimentos históricos, com a influência e inspiração de um estilo realista, de inspiração documental e jornalística. O problema que Nichols aponta é que o estilo documental falsifica a ética documental. Por exemplo, quando a fortificação nazista na praia é tomada pelas tropas americanas vemos vários soldados serem massacrados pelos alemães. Porém, lembra Nichols, nenhum *cameramen* do exército americano poderia ter acompanhado este olhar onisciente e móvel. Portanto, nenhuma imagem poderia fornecer a base para tal encenação, fazendo com que a câmera de Spielberg seja mais conectada ao realismo hollywoodiano. “Como os próprios heróis, a câmera descende de algum lugar, além das limitações geográficas e corpóreas do sectarismo para nos dar aquelas visões que melhor revelam suspense e espetáculo” (2000, p. 12).

De acordo com ele, as técnicas ficcionais empregadas pelo filme (em especial a câmera na mão) simulam os efeitos de um filme documentário, para legitimar uma estética de violência que torna a guerra e sua dilaceração de corpos ainda mais terrível. Assim como Haggith e Nichols, Chapman aponta trechos problemáticos, como o plano frontal que mostra os soldados recebendo tiros de metralhadora, assim que a rampa do primeiro barco Higgins é aberta na praia. O argumento é simples: Nenhum operador de câmera estaria fora do Higgins, pisando na

---

²⁷⁶ Professor de *Film Studies* na University of Leicester, autor de diversos livros, como *The British at War* (1998), *Cinemas of the World* (2003).

praia antes mesmo dos soldados e sendo poupados do tiro inimigo. A sensação de imersão no combate na sequência do desembarque, ampliada por críticos, jornalistas, historiadores e veteranos que participaram do conflito, levou James Chapman a discutir a estratégia do filme em criar um efeito de realismo em termos históricos e estéticos. “O que o filme oferece não é a realidade da guerra, mas uma simulação sensorial dela (...) ao espectador é permitido experimentar a excitação (ou náusea) da batalha sem o inconveniente de realmente ser baleado ou explodido em pedaços” (2008, p. 26).

Afinal, questiona o pesquisador, em cima de qual noção de realismo é construído o filme? Para simplificar a armadilha embutida no questionamento, Chapman defende que o filme “(...) é realista não tanto porque representa o que foi a Segunda Guerra Mundial, mas porque ajusta nossas expectativas sobre o que deveria ser um filme de combate sobre a Segunda Guerra” (p. 31). A resposta estaria mais do lado das convenções de gênero e da história do filme de guerra do que da história da guerra em si. Chapman lembra ainda que a sequência do desembarque contém momentos de interferência evidentemente formativa²⁷⁷, na fragmentação da edição em planos e no emprego de técnicas não-realistas, como câmera lenta e efeitos sonoros não-sincronizados na cena em que o capitão Miller se mostra visivelmente desorientado.

A essência das críticas de Haggith, Nichols e Chapman é a da não-adesão aos planos ponto de vista exclusivamente para os soldados americanos. Consideramos pertinentes as observações, inclusive as apontamos na análise, porém temos a impressão que a inserção dos planos dos combatentes alemães tem como único objetivo situar o espectador naquele espaço. Sem eles, a atenção do público poderia ser desviada da ação desesperada dos soldados tentando sobreviver para o questionamento da origem dos tiros que causam tamanha matança.

Para Ken Dancyger²⁷⁸ o impacto emocional da sequência do desembarque deve muito à organização dos planos no processo de montagem, no que ele conceitua como estilo MTV, marcado por estímulos visuais rápidos originados do videoclipe e com grande influência nas

---

²⁷⁷ Na Teoria do Cinema, a tradição formativa refere-se às posições representadas principalmente por Eisenstein e os expressionistas. Em linhas gerais, esta corrente defende que os recursos cinematográficos devem interferir no material registrado pela câmera, criando novos sentidos e novas relações não observadas no real. Já a posição realista é defendida por Bazin, Kracauer, Grierson e Merleau-Ponty. Esta linha acredita que a missão do cinema é testemunhar os fenômenos do mundo sem interferir cinematograficamente neles, preservando assim sua integridade. Apesar das diferenças, todo formalismo contém um pouco de realismo, e todo realismo traz algum indício de formalismo.

²⁷⁸ Teórico de roteiro e edição, autor de livros de roteiro, direção e produção, Ken Dancyger ministra cursos sobre estes assuntos em várias instituições americanas. No Brasil, seu título mais conhecido é *Técnicas de Edição para cinema e Vídeo: História, Teoria e Prática* (2003).

produções para cinema e televisão (2003)²⁷⁹. Dancyger divide os 25 minutos da sequência do desembarque em oito segmentos de dois a três minutos cada, destacando como cada segmento tem um ritmo associado a um sentimento. Assim, no primeiro segmento, com os homens ainda na barcaça Higgins, o sentimento é de medo; na sequência, surpresa, caos, desamparo, frustração e esperança. Para o autor, no estilo MTV o controle do ritmo, alternando segmentos com mais teleobjetivas com outros em que prevalecem os *close-ups*, revela a intenção de criar o sentimento de como seria estar na Praia de Omaha naquela manhã de junho de 1944.

O historiador Thomas Doherty destaca que o realismo e a violência do filme romperam a tradição antisséptica e sanitária que imperava no gênero *war film* hollywoodiano e que a sequência de desembarque é uma lição para um livro sobre cinema, que deveria ser analisada tanto quanto a cena do chuveiro em *Psicose*. Para ele, “(...) é o espetáculo deslumbrante do olhar e do som, uma alegria de se contemplar e de se envolver em uma poltrona, cinema puro em seu mais hipnótico e intenso. Godard está certo: a guerra na tela é sempre estimulante” (1998, p. 69).

No *war film* o maniqueísmo posiciona desde o início as duas forças do conflito, os americanos, lutando pela liberdade, contra os alemães defensores da tirania. Porém., o maniqueísmo do gênero pode ser um pouco mais difuso, uma vez que certas noções e ideias podem ter pesos e critérios relativos durante uma guerra. Um exemplo, como aponta Soltysik (2009), é a escolha entre as vidas que serão sacrificadas e as que serão salvas. As primeiras levadas de soldados ao desembarcar na praia de Omaha – no mundo histórico (Ambrose, 2012) e no mundo do filme – foram praticamente “bucha de canhão” com soldados sendo massacrados pelas defesas alemãs. A premissa básica de *Ryan* torna o maniqueísmo do *war film* em um dilema do melodrama: quantos soldados podem ser sacrificados para salvar o último filho vivo da Sra. Ryan? A solução virá apenas ao final, sendo dada pela lógica do melodrama²⁸⁰.

---

²⁷⁹ Sinteticamente, as características deste estilo são: lugar, sentimento e tom são tão ou mais importantes que uma narrativa linear ou personagem; referências a outros meios de comunicação e outras formas são constantes; liberdade para manipulação do tempo fílmico; rejeição da narrativa tradicional; centralidade do ritmo (em sua origem o videoclipe era um meio para impulsionar a venda de discos); ousadia com fragmentação e descontinuidade.

²⁸⁰ A relação do melodrama com o *war film* é o ponto central da reflexão que a autora promove a partir de filmes que ela prefere chamar de *American Combat Film*. Em sua divisão dos gêneros, um pouco confusa, *war film* se define pela ambientação na guerra e o *combat film* por ação. Ela cita como exemplos *Ryan*, *Platoon* (Oliver Stone, 1984), *Cartas de Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006) e *A Conquista da Honra* (*Flags of Our Fathers*, C. Eastwood, 2006).

4.2.3.O Exército descobre que três Ryans morreram – a missão de salvar o último Ryan vivo é atribuída a Miller

Três breves planos mostram rostos de mulheres, enquanto ouvimos o ruído de várias máquinas de escrever. Um movimento lateral mostra uma sala com várias mulheres sentadas em mesas datilografando documentos, com militares caminhando entre as mesas. Ouvimos vozes masculinas em *over*: *Caro sr. Bryan Boyd, o senhor deve ter sido informado...Cara Sra. Jensen, meus sinceros pêsames...lamento profundamente...era um bom soldado e acreditava...participou de uma das batalhas mais importantes....* Vemos as mulheres datilografando estas cartas de condolências pelos mortos, cujo início ouvimos.

Uma mulher mais velha se detém mais tempo sobre uma das cartas. *All nos manteve unidos, foi o primeiro a se oferecer...chegamos a uma clareira onde 4 mil tropas passaram...seu marido serviu em uma unidade de combate perigosa... a perda de Lee e outros como ele...entendo seu desejo de saber detalhes da morte dele.* Esta mulher compara duas cartas, vai em direção à mesa de outra funcionária, onde busca um papel em uma pasta. Observa os três documentos com atenção (*figura r49*). Ela caminha com pressa, entra em uma sala e mostra os três papéis a um militar (*figura r50*). Os dois conversam brevemente e se dirigem a outro militar. Vemos os três discutindo através da janela de vidro da sala. Não há diálogo, apenas o som das máquinas de escrever e a trilha de metais triste.

Os dois militares entram na sala do coronel Bryce (Bryan Cranston), que não tem o braço esquerdo. O oficial entrega as cartas ao coronel e informa que Sean Ryan, Peter Ryan e Daniel Ryan foram mortos respectivamente em Omaha Beach, Utah Beach e Nova Guiné. O oficial diz que os três eram irmãos e que esta tarde a mãe deles receberá três telegramas e que há ainda um outro irmão mais jovem na Divisão 101 de paraquedistas, que saltou na Normandia, mas não se sabe se está vivo.

A fusão entre o som ambiente das máquinas de escrever com as vozes masculinas lendo trechos de diversas cartas de condolências sugere uma rotina padronizada, tanto no texto quanto na atividade agitada das mulheres datilografando com rapidez, no processo de comunicar familiares das perdas na operação na costa francesa e, em geral, na guerra. Uma padronização que o filme coloca como necessária diante do grande número de baixas. O ambiente das Forças Armadas em 1944 é representado de forma eficiente e quase sem hierarquia: mal a funcionária identifica a coincidência nos sobrenomes, ela encontra os documentos, acessa sem formalidade a sala de um oficial, que no mesmo instante comunica um superior, que também leva a

descoberta a outro militar. É como se nessa imensa máquina burocrática existisse uma sensibilidade generalizada com os dramas familiares – o que é uma marca do melodrama.

Por economia narrativa, o filme recorre à técnica de condensação para telegrafar o andamento de um processo que certamente seria mais lento, burocratizado e formal. As mulheres representadas cumprem a função de secretárias e a elas não é conferida voz – apenas vemos a ação de informar o superior sobre os Ryan. Apenas em raríssimos momentos as mulheres terão voz no filme. A presença delas se manifestará de outras formas, como veremos.

Vemos em plano aberto uma estrada, ladeada por uma cerca de arame farpado e uma plantação, tendo ao fundo uma casa e um celeiro - uma composição tão harmoniosa que lembra o quadro de uma típica paisagem rural americana (*figura r51*). A música se torna mais intensa. Um sutil movimento de câmera em direção à casa mostra um carro com a estrela branca do Exército impressa na porta, trafegando na estrada e levantando poeira à sua passagem.

Vemos um balcão de cozinha com louça recém utilizada: duas xícaras e talheres sujos (*figura r52*). Uma mulher de vestido florido rosa lava esta louça. Acima da mulher, visualizamos, dividida por três janelas amplas de vidro, a estrada ao longe (*figura r53*). Do lado externo da casa, vemos a *Blue Star Service Flags*, uma bandeira vertical com quatro estrelas negras em fundo branco e borda vermelha (*figura r54*)²⁸¹.

A câmera se movimenta e revela, através do vidro da janela e de uma cortina de renda, a mulher diante da pia. Ouvimos latidos de um cachorro. A mulher olha uma vez para fora da janela e retoma a lavagem (*figura r55*). O cachorro late de novo. Ela para de lavar a louça e lentamente move a cabeça para cima, observando o fora de campo com mais atenção. Há um corte e somos situados do lado externo da casa, onde a vemos abaixando lentamente a pequena cortina de renda da janela da cozinha. O reflexo no vidro da janela revela, ao longe, na estrada, o carro do Exército que se aproxima (*figura r56*). Na estrada, o veículo levanta poeira e passa por um amplo campo dourado, com um moinho à esquerda – outra imagem rural icônica (*figura r57*).

Na cozinha, um movimento de câmera acompanha a mulher, que se afasta da bancada, dá alguns passos e caminha em direção à porta. Do lado direito, vemos um porta retrato que mostra os quatro irmãos Ryan juntos, em uniformes militares – indicando ênfase na estrutura familiar e a importância afetiva dos soldados neste ambiente, em oposição às primeiras levas

---

²⁸¹ Utilizada durante a Guerra por mães orgulhosas de seus filhos. Cada estrela indicava o número de jovens servindo nas Forças Armadas dos Estados Unidos. Disponível em: <http://www.usflag.org/history/serviceflag.html>. Acesso em 18/09/17.

que desembarcaram em Omaha Beach e foram “bucha de canhão” para a artilharia alemã (*figura r58*). A mulher abre a porta lentamente, permanecendo parada em pé antes da soleira, na penumbra. Lá fora, o veículo se aproxima, ela abre a porta mosquiteira com ansiedade e sai da casa, caminhando até a varanda.

A câmera permanece no interior da casa. O carro estaciona bem à sua frente: vemos a estrela branca na porta. De dentro do veículo saem um oficial e um padre. A mulher dá dois passos para o lado e senta-se no chão. O padre ajoelha-se e toca em seu braço, acompanhado do militar (*figura r59*). Ouvimos em *over* uma voz masculina grave: *Damn it*, sinalizando a transição para a cena seguinte.

Se há uma única cena que poderia sintetizar ao mesmo tempo um cineasta e um gênero - tomando o melodrama como tal e tendo em mente que ele pode se posicionar muito além da classificação genérica - é esta. Ela reúne elementos presentes em cenas e tramas de vários dos filmes mais conhecidos de Spielberg: o impacto da separação e da perda das pessoas amadas, seja por distanciamento ou por morte – *E.T.* (1982), *Além da Eternidade* (Always, 1989); a ameaça à segurança do ambiente doméstico – *Tubarão* (1977), *Guerra dos Mundos* (*War of the Worlds*, 2005); a desintegração familiar – *Império do Sol* (*Empire of the Sun*, 1987), *Prendame Se For Capaz* (*Catch me*, 2002), *Inteligência Artificial* (2001); a pureza e simplicidade do acolhimento caseiro sugerido pelo esmero na cozinha – *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977), *Cavalo de Guerra* (*War Horse*, 2011); a metáfora do cinema com o enquadramento pela janela – *Contatos Imediatos*, *Inteligência Artificial*, *A Nova Lei* (*Minority Report*, 2002); o contraste entre a escuridão da sala da casa e a luminosidade exterior – *Cavalo de Guerra*, *Amistad* (1997), *Lincoln* (2012).

Os planos que situam a casa são tão harmoniosos em sua composição que lembram calendários de parede bucólicos, com equilíbrio entre céu, mata, estrada e plantação. A casa é impecavelmente arrumada e limpa. A mãe lava duas xícaras, sinal de que deve ter acabado de receber visitas para um café com bolo à tarde. É para que Ryan retorne vivo a este “Éden”, o espaço da inocência comum no melodrama (Williams, 1998), que quase todo o grupo liderado por Miller morrerá. Chama a atenção o fato da narrativa eleger o ambiente rural como depositário dos valores familiares e afetivos e o estilo do cineasta em retratar este espaço como o símbolo que justifica a intervenção militar na Europa. É como se o filme declarasse que a inocência (pela qual se luta) reside apenas longe dos centros urbanos.

Cinematograficamente, a cena em que a sra. Ryan recebe a notícia da morte de três de seus filhos não tem nenhum diálogo, e é toda construída com a trilha de metais triste. A posição da câmera e a montagem alternam planos dentro e fora tendo como mediação a janela de vidro

e a cortina. O cineasta nos faz descobrir a chegada do veículo – portador de anúncio trágico – ao mesmo tempo em que a mãe detecta um mau pressentimento, quando ouve os latidos do cão e deixa a louça de lado, observando ao longe a poeira levantada pelo carro, que nós vemos pelo reflexo da janela – somos neste instante os seus olhos e também sua angústia. Os cortes são econômicos e nos revelam o exterior e o interior em poucos planos.

Ao abrir a porta, a câmera permanece filmando a sra. Ryan de costas. Não vemos seu rosto, mas podemos deduzir sua reação de desespero ao ver o padre deixando o carro. Permanecemos tendo a imagem congelada dos jovens Ryan emoldurada no porta retrato à direita, um símbolo baziniano²⁸² de testemunho da vida e do tempo congelados para sempre, enquanto no exterior da casa ela desaba no chão da varanda, como uma *Pietá* à espera do corpo do filho. A cena breve consegue sintetizar ainda aspectos do melodrama: a mulher e mãe que sofre, morte, o espaço privado da casa, a destruição da unidade familiar por um evento externo e evidentemente a trilha musical, que contribui para criar a atmosfera emocional.

Jameson (1998) considera que esta é uma das mais significativas cenas na obra do cineasta:

“Spielberg nunca dirigiu cena iconograficamente mais precisa: a casa de fazenda na colina, os campos e o celeiro, o trecho de terra e a curva da estrada na qual, momentaneamente, um carro vai aparecer. Cada quadro – e estes são quadros, destilações de lareira, casa, país e segurança, como existe em algum lugar do inconsciente nacional – intensifica a terrível sensação que Mrs. Margaret Ryan, secando a louça em sua cozinha, percebe que sua vida vai mudar para sempre”. (1998, p. 23).

De acordo com Debra White-Stanley²⁸³, a cena evidencia a exclusão da mulher das representações sobre a Segunda Guerra e ao mesmo tempo a associação do feminino com a terra natal, o espaço privado e seus valores mais caros. Para ela, ao contrário de Jameson, cada cor, cada objeto, cada elemento visual, são mostrados para reforçar a noção de que os homens lutam na Europa para manter uma vida retratada com céu azul, estrada em curva, fazenda, celeiro e plantação – tendo ao centro a matriarca dos Ryan. O melodrama masculino de guerra opera excluindo a mulher da representação no espaço do conflito, posicionando-a distante, em casa, na terra natal, que em *Ryan* é sinônimo de maternidade (2008).

O melodrama se pauta pela visibilidade dos gestos e das marcas do corpo (Brooks, 1995). Porém, o cineasta cria um momento melodramático de forma sensível, não permitindo que vejamos a sra. Ryan explodindo em lágrimas na varanda, nos forçando a deduzir sua dor

²⁸² Referência ao crítico e teórico francês André Bazin, cujos textos compõem a base da Teoria Realista do Cinema, uma abordagem que advoga para a fotografia e consequentemente para o cinema o papel de revelar e eternizar o mundo, fixando-o em imagem e assim salvando-o da morte. Cf. *O Cinema – Ensaaios* (1992).

²⁸³ Professora de *Film Studies* do Keen State College, autora de diversos artigos e do capítulo, com Caryl Flynn, *Movies and Homelad Secutiry – 1996*, do livro *American Cinema of the 1990's: Themes and Variations* (2008).

neste momento, uma dor maternal que de tão universal abdica da expressão da visualização da expressão em sua face. O trecho também é um dos poucos em que vemos uma personagem feminina em atividade, novamente sem voz.

Após ouvirmos a expressão com voz grave masculina *Damn it*, vemos um homem em uniforme militar no centro do quadro, cercado por outros militares. O narrador se encarrega de nos informar a identidade deste homem: *General George C. Marshall United States Army Chief of State*. O General (Harvey Presnell) segura nas mãos uma pasta e é informado por um dos oficiais: *Os quatro estavam na mesma divisão, mas nós os separamos após a morte dos irmãos Sullivan*²⁸⁴.

Um oficial informa que o Ryan sobrevivente saltou na região de Neuville, controlada por alemães. Outro oficial argumenta que não há como saber se ele está vivo, que a 101ª Divisão está dispersa em vários lugares e que seria um erro enviar uma missão de resgate em território repleto de alemães. Marshall ouve em silêncio, mas faz um gesto com a mão para que o oficial termine sua fala. Caminha de volta para sua mesa, abre uma gaveta e dela tira um livro. Permanece diante de uma ampla janela, de costas para os três oficiais.

No centro do quadro, ele tira um papel de dentro do livro: *Tenho aqui uma carta, escrita há muito tempo atrás para uma senhora Bixty em Boston*. Volta-se para os militares, fica em pé diante deles e lê a carta: *Cara senhora. Me foi mostrado nos arquivos do Departamento de Guerra uma declaração do General Adjunto de Massachussets que a senhora é a mãe de cinco garotos que morreram gloriosamente no campo de batalha. Sinto o quão fracas e inúteis devem ser quaisquer palavras minhas que tentariam afastar a senhora da tristeza* (contracampo dos outros dois oficiais) *de uma perda tão devastadora*. Acompanhamento musical se torna mais

---

²⁸⁴ O militar cita o caso dos cinco irmãos Sullivan (Thomas, Francis, Joseph, Madison e Albert) mortos quando o cruzador USS Juneau afundou em 13 de novembro de 1942 na Batalha de Guadalcanal, após ser torpedeado por um submarino japonês. Três deles morreram no ataque e outros dois nos dias seguintes. A morte de cinco jovens da mesma família teve enorme repercussão na opinião pública, resultando em severas críticas às Forças armadas americanas por permitirem a presença de tantos membros de uma única família na mesma embarcação. A partir desta situação e de outros casos envolvendo irmãos, os militares evitavam concentrar membros da mesma família em uma única unidade. Disponível em: <http://arlingtoncemetery.net/sullivan-brothers.htm>. Acesso em 07/12/17. Além do caso dos Sullivan, outra história verdadeira sobre famílias dilaceradas pela guerra, a dos quatro irmãos Nilland, de Tonawanda (New York), inspirou o roteiro do filme. Robert e Preston Nilland morreram no desembarque na Normandia. Edward foi dado como desaparecido na Birmânia, após seu avião ser abatido por tropas japonesas. Perdido na selva, foi feito prisioneiro dos japoneses, escapou e foi resgatado pelos britânicos. Fritz (no filme, Ryan) era paraquedista da 101ª. Divisão aerotransportada e saltou longe do local previsto na Normandia. Um oficial percebeu que seus irmãos morreram e providenciou para que ele fosse enviado de volta aos Estados Unidos (Disponível em: <http://www.6thcorpscombatengineers.com/engforum/index.php?/topic/976-the-story-of-frederick-fritz-niland/>. Acesso em 03/12/17). O roteirista Robert Rodat, que mescla convenções de diversos *combat movies* sobre a Segunda Guerra Mundial com os relatos históricos dos irmãos mortos, contou com a colaboração não-creditada do cineasta e roteirista Frank Darabond.

triste, com cordas. *Mas não posso me abster de oferecer a senhora o consolo que pode ser encontrado nos agradecimentos da República que eles morreram para salvar.* Ele olha para os oficiais e senta-se, deixando a carta de lado e citando o restante de memória. A câmera se movimenta em sua direção. Nos dois planos anteriores a câmera permanecia à altura dos oficiais, agora ela desce e está ao nível de Marshall - um plano do narrador (*figura r60*).

Enquanto fala, os olhos de Marshall fixam o fora de campo: *Rogo que nosso Pai Celestial possa aliviar a angústia de seu luto e a deixar apenas com a carinhosa memória do amado, perdido e solene orgulho que deve ser seu por ter oferecido um sacrifício tão caro ao altar da liberdade. Atenciosamente, muito sinceramente, respeitosamente. Abraham Lincoln*²⁸⁵. Vemos três planos curtos, do ponto de vista do general, mostrando as reações dos oficiais, que silenciosos olham para Marshall. O plano seguinte, mais próximo, mostra o general olhando para o oficial à esquerda. *O garoto está vivo. Vamos mandar alguém encontrá-lo e vamos tirá-lo daquele inferno.*

A cena retrata o Exército como uma instituição moderna e ágil, na qual as decisões são tomadas rapidamente, e cumpre a função de apresentar uma decisão rápida baseada na noção de reparação (promover o encontro entre filho e mãe), em uma justiça que opera no modo melodramático, ancorada pelo peso da autoridade maior da instituição militar. O trecho é um desdobramento da sequência com as funcionárias datilografando. Entre a descoberta das mortes dos Ryan e a decisão de trazê-lo de volta, a narração insere o impacto da informação para a mãe, o que confere um peso e exerce uma pressão sobre a decisão anunciada por Marshall. Sem a sensível cena da dor materna, esta decisão seria esvaziada. Como admirador confesso de Lincoln e de seu peso na tradição americana, conforme demonstramos no capítulo sobre o filme homônimo, Spielberg insere uma carta atribuída ao presidente como o argumento central para levar as Forças Militares, empenhadas em libertar a França dos nazistas, a arriscar um pelotão nesta missão tão difícil.

A carta, conhecida como *Bixby Letter*, teria sido escrita por Lincoln em 21 de novembro de 1864 e enviada a Lydia Bixby, uma viúva que, acreditava-se na época, teria perdido seus cinco filhos combatentes do Exército da União. A carta foi publicada no jornal *Boston Evening*

---

285 Do original: "Dear Madam: I have been shown in the files of the War Department a statement of the Adjutant General of Massachusetts that you are the mother of five sons who have died gloriously on the field of battle. I feel how weak and fruitless must be any words of mine that would attempt to beguile you from the grief of a loss so overwhelming. But I cannot refrain from tendering to you the consolation that may be found in the thanks of the Republic they died to save. I pray that our Heavenly Father may assuage the anguish of your bereavement, and leave you only the cherished memory of the loved, lost, and the solemn pride that must be yours to have laid so costly a sacrifice upon the altar of freedom. Yours, very sincerely and respectfully, Abraham Lincoln". Disponível em: <https://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/bixby.htm>. Acesso em 09/01/17.

Transcript em 1864 e com o tempo se tornou um dos discursos mais conhecidos de Lincoln, ao lado do pronunciamento de Gettysburg e do discurso de sua segunda posse. Porém, soube-se posteriormente que apenas dois filhos da senhora Bixby (ironicamente uma simpatizante sulista) haviam morrido em combate, um desertou, outro foi dispensado e um terceiro desertou ou morreu como prisioneiro confederado. A própria autoria da carta foi questionada, tendo sido atribuída por historiadores a John Hay, secretário de Lincoln²⁸⁶.

O filme do presente (1998) trata do passado factual (1944) apelando ao passado mais distante de 1864 - ainda que cercado de ambiguidade. Citar uma fala do passado soa como se a história se repetisse em ações cruéis, destinadas a ceifar vidas e destruir famílias, alterando apenas os lugares e os personagens, em um enredo no qual o sacrifício é colocado como necessário. Neste sentido, o filme associa a dor da viúva Bixby (seja qual for a versão da morte de seus filhos) à da sra. Ryan. Tanto em 1864 quanto em 1944, o filme declara que a história americana segue um roteiro de filhos assassinados, mães em luto e palavras de consolo proferidas por homens poderosos – os mesmos que enviam os filhos à guerra. Mas apesar das perdas, há um sentido de reparação, quando o objetivo, que é encontrar e salvar o único Ryan vivo, é atingido.

A menção a Lincoln, enquanto homenagem do cineasta ao político, tem a intenção de recuperar e atualizar a figura do *Father Abraham* sábio, generoso e humano, necessária, na lógica do narrador, para motivar a busca pelo Ryan vivo. Resgatá-lo não se trata apenas de uma decisão militar, mas do impulso provido pelas palavras de Lincoln, mais ainda, como se o próprio Lincoln ordenasse esta busca. Outro aspecto fundamental na citação do presidente é o da união diante dos inimigos, desta vez distantes e em outro continente. Assim como em 1864 uma guerra dividia a nação e coube a Lincoln mantê-la coesa, em 1944 uma guerra separa uma mãe de seus filhos - tanto os mortos quanto o desaparecido. Nesta leitura, a sra. Ryan se torna o símbolo da nação, que precisa ser unida novamente (pela busca do sobrevivente) e salva (pela presença militar americana na Europa). No período pré-Guerra, a imagem de Lincoln foi bastante evocada nos esforços para unir os Estados Unidos contra o avanço do nazismo na Europa (Morettin, 2011).

Kodat (2000) chama a atenção a decisão de resgatar o último Ryan vivo não partir de Eisenhower ou Patton – militares de patente mais alta e mais conhecidos – mas do general

---

²⁸⁶Disponível em: <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/bixby.htm>; <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/was-abe-lincolns-most-famous-letter-written-his-secretary-180964145/>; <http://www.newsweek.com/abraham-lincoln-bixby-letter-john-hay-jk-rowling-63978>. Acesso em 23/09/17.

George C. Marshall²⁸⁷. Ela avalia que, se o lançamento do filme não coincidiu com a comemoração dos 50 anos do Dia D, ele consegue coincidir com o 50º. aniversário do Plano Marshall para a recuperação econômica da Europa. Para ela, a ordem dada pelo General no filme evoca sutilmente o plano. O contexto histórico evocado, diz Kodat, é o da crise do capitalismo superada com a Segunda Guerra mundial, que revitalizou e transformou o capital norte-americano, a criação de instituições de financiamento globais, criadas pelos aliados, e o aporte de recursos financeiros nos países europeus via Plano Marshall.

O fato do general Marshall ler a famosa *Bixby Letter* atribuída a Lincoln para justificar a missão de trazer para casa o Ryan vivo também não é gratuita, argumenta ela. A referência à carta de Lincoln à viúva Bixby “(...) retoma a visão sentimental de uma promessa não cumprida do Pai (os *Founding Fathers*) de curar esta nação: ela explicitamente conecta a Guerra Civil a Segunda Guerra Mundial” (p. 89). A leitura é que o Plano Marshall traz à tona o trabalho incompleto de reconstrução do Sul dos Estados Unidos em 1865 – daí a citação a Lincoln – e tomando a Guerra na Europa como oportunidade de lidar com as feridas abertas da Guerra Civil, ao mesmo tempo que dialoga com o presente²⁸⁸. Na leitura de Kodat, salvar a Europa é também uma forma do país retomar a tarefa incompleta deixada lá atrás em 1865 – o conflito contra os nazistas torna-se, nesta chave, a última batalha da Guerra Civil²⁸⁹.

De acordo com Soltysik (2009), o realismo gráfico da sequência de desembarque estabelece uma credibilidade tão forte ao filme que chega a ofuscar este trecho em que uma secretária do Exército lembra de coincidentemente ter escrito duas cartas para a mesma mãe e ainda recorda de uma terceira carta escrita por outra colega de escritório. As coincidências percebidas pelas secretárias chegam à hierarquia rápido, contando com a boa vontade de oficiais graduados até chegar ao general Marshall. O espetáculo apresentado na sequência anterior é tão preciso e intenso que acaba tendo o efeito de enfraquecer um eventual questionamento do

---

²⁸⁷ Dwight Eisenhower era Comandante Supremo das Forças Aliadas na Europa durante a Guerra e foi presidente dos Estados Unidos de 1953 a 1961. George Patton foi um oficial que liderou tropas americanas em várias campanhas, na Sicília e após a invasão da Normandia comandou o Terceiro Exército em campanhas pela França e Alemanha (Beevor, 2012).

²⁸⁸ A referência ao presente guarda uma associação com o momento em que o filme é lançado, em 24 de julho de 1998. Em 1997 ocorre a crise econômica na Tailândia. Na metade de agosto explode a crise do rublo na Rússia, seguida por países asiáticos e da América Latina, incluindo o Brasil, antecipando a crise financeira global daquele ano e do seguinte. Nos meios políticos e econômicos, explica Kodat, defende-se a criação de um novo Plano Marshall para salvar o capitalismo global.

²⁸⁹ Podemos trazer também *Amistad* dentro desta chave de leitura. Devemos lembrar do final de seu longo discurso de defesa de Cinque e dos africanos prisioneiros na Suprema Corte, no qual John Quincy Adams evoca os *Founding Fathers*, pedindo a eles que tragam sabedoria para superar seus medos e preconceitos. Finaliza Adams: *Nos dê a coragem para fazer o que é certo e se isso significar Guerra Civil? Então que ela venha. E quando vier, talvez finalmente seja a última batalha da Revolução Americana.*

público sobre a verossimilhança desta situação das cartas. Uma construção coerente com o melodrama, pautado por momentos de ação e intensidade emocional com outros mais lentos.

O narrador nos informa: *Omaha Beach, 3 dias após a invasão*. Vemos caminhões repletos de soldados²⁹⁰. O capitão Miller entra em um posto improvisado e aguarda para falar com o superior, enquanto observa um homem se barbear (*figura r61*), outro se servindo de café quente e um terceiro pegar um sanduiche. Planos ponto de vista breves, que indicam pequenos prazeres masculinos que por muito pouco poderiam ter sido perdidos na operação na praia. A pedido do oficial superior, Miller aponta em um mapa e explica em detalhes as atividades feitas até ali. O oficial ouve atento as explicações e diz que tem outra missão para ele e que esta veio do topo. Encadeamento ágil da corrente de causa e efeito costurada até aqui: identificação dos Ryan mortos comunicação aos superiores, decisão de Marshall, ordem à Miller.

Em meio a soldados em caminhões, fileiras de prisioneiros ao longe e soldados descansando, John explica a Horvath a tarefa de encontrar em Neuville o único soldado sobrevivente de uma família. Horvath diz que será muito difícil encontrar um soldado perdido nesta guerra. Miller entra em outro posto improvisado e procura pelo cabo Upham (Jeremy Davies), que se apresenta ao chamado, explicando ao cabo que ele passará a acompanhá-lo a Neuville. Desajeitado e com medo, Upham pega sua mochila e diz que há muitos alemães em Neuville, argumenta que nunca esteve em combate e só faz mapas e traduções, enquanto Miller copia um mapa na mesa. Upham, tenso, deixa cair a máquina de escrever no chão, enquanto Muller mostra um lápis a ele. Upham pega um capacete alemão por engano e acompanha Miller. Com a decisão de resgatar o Ryan supostamente ainda vivo e a comunicação desta decisão ao grupo liderado por Miller termina o segundo bloco do filme.

---

²⁹⁰ A logística para providenciar o transporte dos tanques e veículos militares até a Irlanda, onde foi filmada a sequência de desembarque, foi bem trabalhosa. Os veículos foram comprados na Inglaterra, Escócia e na Califórnia e despachados em navios – construídos para esta finalidade – para o sul da Inglaterra e daí para a Irlanda. As duas mil armas utilizadas no filme foram reunidas em três meses. Cerca de 500 delas podiam atirar balas de festim e as outras balas de borracha. (James, 1998).

4.2.4. Miller e os soldados partem em busca de Ryan – as mortes de Caparzo e Wade

Pela primeira vez no filme, aos 40'50'', vemos em plano aberto o resultado da grande operação de desembarque. Militares se movem a pé e em veículos em um acampamento enorme, enquanto a câmera revela o litoral repleto de navios, com mais caminhões e soldados caminhando na faixa de areia – um visível efeito gráfico obtido com tecnologia (*figura r62*) O acompanhamento musical é solene, com metais. O plano é curtíssimo, deixando bem evidente que o narrador não se importa muito com a grandiosidade da operação militar em si. A música permanece, mais elaborada, enquanto vemos o grupo de oito militares caminhando por um campo onde passam ovelhas balindo. Toda a sequência é registrada com a câmera se movimentando em torno dos soldados.

É o primeiro contato de Upham com os soldados liderados por Miller e ele tenta se comunicar com eles, sem sucesso. Primeiro dá um tapa no ombro de Reiben, que o xinga, depois Caparzo, que o afasta. Wade pergunta sobre o que é o livro que Upham escreve – dado que nos é informado pela primeira vez no filme. Ele responde que é sobre os laços de fraternidade entre os soldados durante a guerra. Tal resposta jamais estaria em dramas sobre a Segunda Guerra produzidos após o conflito, como por exemplo *O Mais Longo dos Dias* (*The Longest Day*, Darryl Zanuck, 1962). Upham escreve justamente sobre um dos temas do filme, que não deixa de ser uma pequena ruptura na cortina de transparência construída para nos fazer acreditar que estamos diante do passado tal como ele era. O trecho soa como uma ironia pós-moderna, sugerindo que os filmes, por mais que se apresentem como discursos sobre o passado (como é este caso) no fundo são mais sobre outros filmes do que sobre a vida. Implicitamente, Upham afirma que Ryan é sobre outros *war films*.

À frente do grupo, Melish questiona Miller sobre a utilidade da missão: *Por que arriscar oito homens para salvar um?* Wade responde que se deve pensar na mãe do soldado. Mellish argumenta que ele, os companheiros e o capitão também têm mãe. Desde o instante, quase ao final da sequência de desembarque, em que Horvath diz a Miller: *Sua mãe não ia gostar se visse o que fez*, quase todas as cenas têm alguma referência à maternidade, seja na sala das datilógrafas, no diálogo dos oficiais, na comunicação à sra. Ryan e na decisão de Marshall. Em outros trechos adiante vamos retomar a esta referência. Atrás do grupo, Upham responde: *Não perguntem a razão, devem fazer e morrer.*²⁹¹ Miller comenta que o trecho trata do dever que

²⁹¹ Trata-se de um verso do poema *The Charge of the Light Brigade*, de Alfred Tennyson, publicado em dezembro de 1854, em referência à cavalaria britânica na Guerra da Criméia. Do original: “Forward, the light Brigade! Was there a man dismay’d? Not tho’ the soldier knew. Some one had blunder’d: Theirs not to make reply, Theirs not

eles têm como soldados que isso suplanta tudo, incluindo as mães. Melish pergunta: *Mesmo se a missão é Fubar, sr? Especialmente se for Fubar*, diz Miller. Upham pergunta o que é *Fubar*. Reiben responde que é um termo alemão²⁹². A função da cena é prover um alívio à tensão da sequência de desembarque, dos desdobramentos com a morte dos irmãos Ryan e o comunicado à mãe, além de fornecer argumentos para convencer o grupo da importância da tarefa. Outro elemento importante é detalhar um pouco mais as características de cada personagem, cuja jornada de busca por Ryan acompanharemos durante o filme: a liderança paciente de Miller, a rebeldia de Reiben, a erudição de Upham, a amizade entre Melish e Caparzo. O trecho reforça o tema do livro que Upham está escrevendo, porém neste momento, ele é rechaçado pelo grupo masculino fechado, como um intruso desconhecido, uma vez que para este gênero o que importa é mais a ação que a reflexão.

Gotas de chuva caem sobre uma folha verde. Começa a chover forte. Ouvimos tiros ao longe. Os soldados correm e se abrigam atrás dos destroços de um muro. Ouvimos gritos em francês e uma voz em alemão vinda em um alto falante. A câmera segue os movimentos dos soldados como se fosse um integrante do grupo. O grupo de Miller encontra outros soldados americanos. Miller pergunta por Ryan. Os soldados se abrigam atrás de outro muro. Começa um tiroteio intenso. Por um buraco no muro, eles observam os alemães atirarem em um mensageiro. O sargento conta a Miller como é o centro de Neuville. Miller reúne os soldados de ambos os grupos e dá instruções para eles se movam. Upham, desesperado, agarra-se ao sargento Horvath. Um soldado pergunta a Reiben de onde é o capitão, Jackson responde que há um bolão de 300 dólares sobre o tema. Reiben diz que ele foi construído pelo Exército com partes de soldados mortos.

Os militares se posicionam ao lado de uma casa destruída. No que restou do andar superior, o pai, a mãe com um bebê e uma filha pequena gritam e choram. Upham traduz do francês para o inglês. Os pais pedem que os soldados levem a filha, Miller recusa. Caparzo sobe os escombros e pega a menina no colo (*figura r63*) Miller ordena que ele a devolva, pega a criança dos braços de Caparzo, que é atingido por um disparo, tenta se manter em pé, dá alguns passos e cai (*figura r64*). Os soldados se protegem, enquanto Caparzo agoniza no solo molhado

---

to reason why, Theirs but to do and die: Into the valley of Death. Rode the six hundred". Disponível em <https://www.bl.uk/collection-items/tennysons-the-charge-of-the-light-brigade-first-published-in-the-examiner>; <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/jan/20/poem-of-the-week-charge-light-brigade-tennyson>. Acesso em 20/09/17.

²⁹² *Fubar* é uma gíria militar formada pelo acrônimo de *fucked up beyond all reason/recognition/repair*. Disponível em : <http://grammar.yourdictionary.com/slang/military-slang-sayings.html> . Acesso em 20/09/17.

diante deles. Um breve plano com a câmera inclinada o mostra pedindo ajuda, com o chão coberto de vermelho do sangue (*figura r65*). Os companheiros pedem que ele fique imóvel. Wade quer ajudar, mas é impedido pelo sargento. A câmera, ao nível do solo e com marcas de água na lente – outro momento em que o efeito chama a atenção para a mediação – se aproxima de Caparzo, que tira um papel do casaco.

Jackson ajusta a mira de seu rifle e observa o campanário de uma igreja. Vemos então o soldado alemão segurando seu rifle (*figura r66*) e temos acesso ao seu ponto de vista de sua mira: Caparzo sangrando no chão (*figura r67*). Ele move a arma a procura por outros alvos, mas a chuva dificulta a localização. No momento em que consegue ver uma arma entre um monte de escombros, ouvimos um tiro e vemos, frontalmente, que ele é atingido no olho pelo disparo de Jackson. Estes breves planos do *sniper* alemão em uma posição privilegiada caçando suas vítimas com a mira telescópica lembram a cena em que Amon Goeth atira nos prisioneiros no campo de Plaszow em *A Lista de Schindler*. Em ambas as sequências, vemos um personagem alemão – retratado como o inimigo – usando de um dispositivo de ampliação do olhar com o objetivo de matar. A perspectiva subjetiva neste momento é permitida apenas aos inimigos dos soldados americanos, uma vez que ela confere um poder ao portador de seu olhar²⁹³.

Caparzo está inerte no chão, com uma poça de sangue escorrendo ao seu lado. Os soldados se movimentam, a menina corre de volta para seus pais na casa destruída. Os soldados se reúnem em torno do corpo de Caparzo. Wade coloca uma coberta sobre o corpo. Miller diz: *Por isso não levamos crianças* e dá instruções para o grupo seguir adiante. Wade recolhe o papel ensanguentado da mão de Caparzo (*figura r68*). Soltysik (2009) lembra que a ausência do lar como espaço do Éden (da inocência perdida) se revela no *war film* na forma de cartas. Cada soldado que morre deixa uma carta de despedida que é imediatamente recolhida por um dos companheiros sobreviventes como um objeto sagrado, geralmente manchado de sangue e que será copiado e enviado à família do morto.

Reiben olha o corpo e diz: *Fuck Ryan*. Esta sequência funciona como contraponto à anterior. Naquela, em dia claro e em campo aberto, observamos um momento de descontração do grupo – os laços de fraternidade – como preparação para uma cena de combate que marca a primeira baixa no pelotão que procura Ryan. A morte de Caparzo é filmada em dois estilos. Pingos de água na lente lembram um registro amador, documental, espontâneo, coerente com o pretendido realismo do filme. Mas observamos um breve e estável movimento de câmera em direção ao soldado que agoniza. Este registro estável – construído tecnicamente sobre um trilho

²⁹³ Assim como em *Schindler*, é importante também lembrar que o ato de observar pela mira de uma arma guarda semelhança com o ato de ver pela lente de uma câmera, uma vez que *shooting*, em inglês, pode ser atirar ou filmar.

– parece incoerente com a proposta documental da água na lente. Ocorre que o movimento em direção ao soldado morrendo funciona para evidenciar a noção de sacrifício, sugerida no prólogo com a bandeira e o cemitério, conforme descrevemos, e que, neste trecho, com o gesto de Caparzo ao salvar a menina francesa, é retomado. O inimigo atinge aqueles que se sacrificam pelos outros, sugere o narrador.

Os soldados do grupo de Miller e do sargento Hill (Paul Giamatti) se abrigam nos escombros de uma edificação. Hill senta-se para tirar a bota e aliviar o pé dolorido, encosta-se em uma ripa de madeira, que por sua vez desliza e abre um rombo na parede, revelando um grupo de soldados alemães em uma sala de operações. Os soldados americanos ficam diante dos alemães, os dois grupos com armas apontadas uns para os outros, gritando ao mesmo tempo. A câmera instável se move rapidamente entre os dois grupos. O ponto de vista permanece com os americanos. Uma rajada de tiros vinda do piso superior acaba com os alemães. Wade se inclina sobre um sobrevivente. A costura da cadeia de causa e efeito vem sendo conduzida pelas referências ao tornozelo do sargento. É este incômodo que o leva a sentar, a descobrir os alemães ocultos atrás da parede e no tiroteio articular a presença de novos personagens e novas pistas sobre Ryan.

Um dos militares que atirou desce a escada e se apresenta a Miller como tenente Fred Hamill (Ted Danson), da 101^a. Divisão. O capitão pergunta por Ryan. Já com o dia claro, Hamill ordena que Ryan seja chamado. Os soldados aguardam em um corredor e o observam enquanto ele passa correndo e se apresenta ao superior. Sentado diante de Ryan, Miller conta que seus irmãos morreram. Ryan se desespera e chora, amparado por Hamill. Os soldados do grupo de Miller observam em silêncio. Miller conta que os irmãos foram mortos em combate. Ryan diz que não pode ser verdade, pois eles ainda estão no *High School*. Miller pergunta: *Você é James Francis Ryan, de Iowa?* Ryan responde: *James Frederick Ryan, Minnesota*.

Miller explica que houve uma confusão, diz que os irmãos dos soldados estão bem e pede desculpas ao tenente. Uma falsa pista é parte da narrativa centrada na busca, como é esta do filme e também um recurso valioso para o melodrama, enquanto reconhecimento errôneo de identidade. Miller e Horvath conversam com o tenente e em seguida falam com um soldado com o pé quebrado, que é da mesma companhia de Ryan. Enquanto seu pé é tratado, o soldado afirma a Miller que não conhece nenhum Ryan, porém indica que os paraquedistas deveriam se reunir em um local. Miller e o tenente Hamill comentam sobre a operação da invasão e criticam

a lentidão de Montgomery²⁹⁴ em tomar Caen, que levaria ao controle de outras cidades e ao fim da guerra.

O grupo de Miller se abriga em uma igreja para descansar. O ambiente é escuro e iluminado com velas. Ouvem-se tiros ao longe. A mão de Miller treme sobre uma vela acesa (*figura r69*). Ele diz a Horvath que as tremedeiras começaram no embarque em Portsmouth, ao sul da Inglaterra. Os dois homens conversam descontraidamente, riem ao lembrar do soldado Vechhio, que andava com as mãos na campanha em Anzio, na Itália. A risada de ambos chama a atenção de Wade, que com uma lanterna, transcreve a carta ensanguentada de Caparzo.

Da risada breve, Miller passa ao silêncio ao lembrar dos homens que morreram sob seu comando, 94 segundo suas contas e que este número significa que ele salvou a vida de dez ou vinte mais pessoas. Argumenta então que esta conta justifica a escolha entre a missão e os homens e espera que Ryan faça por merecer, que descubra a cura de alguma doença ou invente a lâmpada eterna, pois ele não trocaria um Ryan por dez Vechios ou dez Caparzos. Sua mão começa a tremer de novo. O breve diálogo expõe os argumentos de Miller para a perda recente de um homem de seu grupo em nome de um bem maior.

O sacrifício exigido de alguns é recompensado pela salvação de muitos, ideia que sintetiza tanto a busca por Ryan quanto o próprio filme: a violência das mortes na abertura na Normandia não foi em vão, foi um sacrifício necessário para libertar a Europa dos nazistas, terminar a guerra e preservar a paz da família americana. A carta de Lincoln lida por Marshall também cita a ideia de sacrifício no altar da liberdade. Miller precisa verbalizar esta noção para si e para seu subordinado direto, e nela crer para encontrar algum sentido na missão que lidera. Morrer por uma causa torna-se um sacrifício legítimo, que o personagem e a narrativa tratam de confirmar em diálogos e conflitos – prólogo e epílogo no cemitério atestam a ideia da morte justificada por um ideal.

Vemos Jackson dormindo. Melish e Reiben, na penumbra iluminados por velas, o observam e comentam sobre o sono profundo dele, o que fornece um gancho para a fala de Wade: *O truque para dormir é ficar acordado (figura r70)*. Ele lembra aos companheiros de quando era pequeno e esperava a mãe chegar do trabalho em um hospital, no turno da noite e que só podiam conversar quando ela chegava em casa de manhã. Wade relata que tentava ficar acordado, mas que acabava adormecendo.

---

²⁹⁴ Bernard Montgomery, oficial britânico e um dos comandantes das Forças Aliadas na operação *Overlord* (Beever, 2012).

O trecho do seu diálogo é filmado com três pedaços de madeira diante dele e fora de foco, criando uma segunda moldura, o que traduz cinematograficamente a sensação de isolamento do personagem (*figura r71*). Chorando, ele diz que fingia estar dormindo enquanto a mãe o observava parada na porta, ansiosa para saber do dia dele, mas ele permanecia imóvel, sem saber porque agia assim. Sua fala é finalizada com um movimento em zoom que o centraliza no enquadramento. Sua longa lembrança da mãe não é gratuita e, como veremos adiante, ele será o próximo personagem a oferecer o sacrifício de sua vida à missão de salvamento de Ryan. Dar mais espaço a subjetividade de um personagem que irá morrer na cena seguinte é um recurso dramático que intensifica emocionalmente o instante de sua morte. A maternidade no trecho é carregada da noção de “tarde demais”, convenção constante do melodrama, na qual o personagem admite que poderia ter feito algo diferente em seu passado (Kerner, 2011).

Miller senta-se em um banco diante de Upham. Entre ambos, ao fundo, vemos uma vela. O quadro mostra Miller à direita, de perfil, como se fosse um padre recebendo a confissão de Upham, inclinado no banco diante dele (*figura r72*). Um sutil movimento de zoom aproxima ambos. Upham diz que a experiência está lhe fazendo bem. Perguntado do motivo, responde: *A guerra educa os sentidos, estimula a vontade, aperfeiçoa a constituição física, leva os homens a uma coalisão tão próxima em que o homem é a medida do homem*²⁹⁵. Miller afirma: *Acho que Emerson via o lado positivo do assunto*. O fato de Miller saber a origem da citação de Emerson²⁹⁶ dá uma pista sobre sua atividade como professor. Upham pergunta sobre o passado de Miller, que o questiona sobre o valor do bolão. Conta que quando chegar a US\$ 500,00, ele dará a resposta a Upham e ambos vão dividir o dinheiro. Miller se levanta, caminha e fica de costas para Upham, que o olha com admiração. Miller se apoia em uma coluna da igreja, com olhar distante, iluminado parcialmente por breves flashes de clarões de relâmpagos vindos do teto e janelas, enquanto ouvimos tiros ao longe.

Outro momento que reforça os laços entre os soldados e expõe mais detalhes sobre os personagens, justamente no espaço sagrado da igreja, que aqui funciona como um grande confessionário – o que justifica a referência a Emerson, ensaísta que defendia a busca por uma

²⁹⁵ Do original: “War educates the senses, calls into action the will, perfects the physical constitution, brings men into such swift and close collision in critical moments that man measures man”. A palestra foi proferida por Emerson em março de 1839 em Boston. O texto integral consta em: *The complete works of Ralph Waldo Emerson: Miscellanies*. Vol 11 (1904, p.152). Disponível em: <http://www.rwe.org/v-war/>. Acesso em: 19/09/17.

²⁹⁶ Ralph Waldo Emerson foi escritor, poeta, ensaísta e filósofo, integrou o movimento chamado de Transcendentalismo na metade do século XIX. Foi “uma das mais influentes figuras literárias do século XIX (...) sua obra enfatiza o individualismo e a busca de cada pessoa para romper as armadilhas do mundo ilusório com o objetivo de despertar o seu eu interior”. Disponível em: <http://www.rwe.org/biography/>. Acesso em: 19/09/17.

espiritualidade individual e autêntica. A cena também pode ser descrita como exemplar do melodrama masculino (Schatz, 1981, Mercer, Shingler, 2004), no qual homens expõem suas fraquezas, emoções, dúvidas e arrependimentos, na forma de memórias de casa, sobretudo da maternidade, com Miller cumprindo a função paterna, de apoiar, ouvir e zelar pelos seus soldados, simbolicamente transformados em seus filhos. Também é uma cena de preparação para outro momento de combate, comum no gênero *war film*, que intercala batalhas, lutas pela sobrevivência, momentos de pausa e alguma descontração.

A câmera se move lateralmente do rosto de Miller, preocupado e pensativo, na escuridão da igreja, para um *fade* rápido, que nos mostra um campo aberto à noite, com flashes de bombardeios e explosões ao longe. Vemos as silhuetas dos soldados caminhando neste campo. Com dia claro, o grupo chega a um campo improvisado ao lado de um avião destruído. Dezenas de feridos se aglomeram no chão debaixo de uma lona. Miller passa por eles, ordena que Wade os auxilie. Ouvimos ruídos de moscas em torno dos feridos. O piloto do planador chama Miller e conta a ele sobre o acidente. O diálogo ocorre diante de feridos que gemem com faixas ensanguentadas em seus rostos. Wade pede que Reiben cheire a perna enfaixada de um soldado ferido e diga se cheira a queijo, o que ele faz relutante.

Melish provoca uma fileira de prisioneiros alemães que passa diante dele, mostrando sua placa de identificação com uma estrela de Davi e dizendo: *Juden*. O piloto e Horvath examinam o planador destruído e observam o corpo de um general da 101ª divisão na cabine. O piloto entrega um saco com as placas extraídas dos mortos no acidente a Miller, que ordena a Jackson que procure o nome de Ryan nelas. Jackson, Melish e Reiben sentam-se em torno de um caixote e começam a ler os nomes das placas de identificação. Miller pega um punhado nas mãos e observa. Soldados abatidos de outro destacamento passam ao lado e observam o grupo com as placas. Reiben e Melish usam termos como *full house* e *straight flush*, como se estivessem em um jogo de baralho. Wade, com as mãos ensanguentadas atendendo um soldado, se irrita com a situação. Outros soldados feridos passam e observam.

Wade tira todas as placas da mesa e as coloca no saco, dizendo: *Não é um jogo de poker, eles estão olhando* - em referência aos outros soldados que passam perto dali. Miller observa os soldados, preocupado, joga o punhado de placas no caixote e diz: *Ele não está aqui*. Irritado, se aproxima da coluna de soldados que passa ao lado deles e diz: *Talvez deveríamos nos separar em grupos e andar pela floresta como Joao e Maria chamando Ryan*. Ele aborda um casal de idosos franceses e fala algumas palavras em francês, mas eles não o entendem. Entra no meio da coluna de soldados e grita se algum deles conhece James Ryan, de Iowa. Os soldados de seu

grupo o observam visivelmente desanimados – sentimento reforçado pela câmera em contra-plongée (*figura r73*).

Miller grita *Ryan* de novo e diante dele um soldado se vira e questiona outro militar atrás dele se ele não conhece um soldado que tem um amigo chamado Ryan. Este soldado confirma e se afasta para chamar o outro combatente. Melodia suave de sopro na trilha. Os soldados do grupo de Muller se olham. O militar volta trazendo um combatente com sangue na face direita. Diz que Muller deve falar alto pois ele perdeu a audição com a explosão de uma granada. Miller pergunta se ele conhece James Francis Ryan, ele confirma. Miller escreve o nome em um pedaço de papel e mostra ao jovem, ele confirma que conhece Ryan, que foram lançados a 35 km do objetivo e que um coronel estava recrutando os soldados para proteger uma ponte em Ramelle.

Animado, Miller reúne os homens à sua volta no caixote, abre um mapa e mostra Ramelle nele, explicando que fica ao lado do Rio Merderet e Rommel precisará tomar a ponte para evitar o avanço dos aliados. Enquanto aponta no mapa e segura sua bússola, os soldados olham atentos para a sua mão direita tremendo. Miller percebe que o grupo observa sua mão e olha constrangido para cada um deles. O fato de Miller receber a informação sobre o paradeiro de Ryan de um soldado que passa à sua frente no exato instante em que ele, já demonstrando desespero e irritação, grita o nome do desaparecido, é um recurso de pouca força dramática, uma coincidência típica do melodrama, um tipo de *deus ex machina*, introduzido neste ponto para fazer a narrativa avançar. (Brooks, 1995, Singer, 2001).

O grupo caminha em um pasto aberto. Eles passam por corpos de soldados no chão. Ouvimos ruídos de moscas zunindo. Estão próximos de um posto de radar instalado acima de uma casamata. Miller observa a movimentação na casamata com binóculos. Eles se reúnem no pasto atrás dos arbustos. Os soldados tentam convencer o Capitão a desviar do radar alemão e prosseguir a busca, alegando que esta não é a missão designada a eles.

Miller, visto sozinho no quadro, diante dos soldados – afastado e, portanto, isolado deles pela *mise en scène* – argumenta que eles precisam destruir o posto alemão para que não aconteça nenhuma emboscada para o próximo comando que por ali passar. Reiben e Melish protestam, dizendo que esta ação é um desvio da missão. São filmados em enquadramentos inclinados, indicando desarmonia. Miller deixa seu colete no chão e sai caminhando sozinho. Logo é seguido pelos soldados.

O capitão dá instruções para o ataque. Os soldados avançam colina acima em direção à casamata. Correm e atiram. Upham permanece parado atrás de uma vaca morta e observa o

combate por um telescópio. Temos a visão deste conflito a partir de seu ponto de vista (*figura r74*). A lente do equipamento mostra seus companheiros correndo sob fogo da metralhadora M42 alemã na casamata (*figura r75*). Um plano em movimento se aproxima de seu rosto tenso observando a cena pelo telescópio. Vemos pelo equipamento o instante em que um soldado americano atira uma granada na casamata, o soldado alemão a atira de volta morro abaixo, e ela explode em uma cratera. Como resposta, os soldados atiram granadas na edificação. Assustado e com respiração ofegante, Upham deixa o equipamento de lado e observa com seus próprios olhos a movimentação morro acima (*figura r76*).

Os planos ponto de vista de Upham retomam uma estrutura recorrente nos filmes de Spielberg, que é a referência ao cinema e ao ato de ver, conforme apresentamos na introdução²⁹⁷. Vemos o ataque à casamata propositalmente pelos olhos do soldado menos experiente e menos preparado para o combate. Estamos próximos, mas ao mesmo tempo não tomamos parte. A indecisão entre ver com o dispositivo de ampliação do olhar e testemunhar com os próprios olhos mostra a dificuldade de Upham em compreender o conflito, um certo fascínio pela batalha e um terror de ver tão de perto a morte - sentimentos confusos e contraditórios tornados possíveis apenas pela sua condição privilegiada de *voyeur*. A explosão que custará a vida de um dos personagens é propositalmente vista pela lente do equipamento. A respeito da posição do personagem na cena e na forma como ela é construída, com a separação de espaços e o jogo de olhares (do narrador e de Upham), é bastante esclarecedora esta noção da identificação do olhar do espectador com o da câmera (Xavier, 2003):

“A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas (...) Como espectador, tenho acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder (...). Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção (...) aceito e valorizo o olhar mediador do cinema porque as imagens que ele me oferece têm algo de prodigioso (...) no cinema, posso ver tudo de perto e bem visto, ampliado na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos e dos gestos (p. 35-36).

Close-up de Upham observando a colina. Ouvimos ao longe gritos: *Quatro alemães mortos. Upham, traga equipamentos, água, gaze e morfina*. Upham corre em direção ao morro levando duas mochilas pesadas. Acompanhamos sua corrida entre a fumaça até que vemos, ao mesmo tempo que ele, Wade caído no chão, com os soldados em torno dele. Os companheiros rasgam a camisa de Wade e jogam envelopes de sulfá em seu abdômen (*figura r77*).

²⁹⁷ O combate de *snipers* em Neuville, neste filme, e a cena em que Amon Goeth atira aleatoriamente nos prisioneiros judeus em *Schindler* são outros exemplos, como comentamos acima.

Wade geme e pede que suspendam suas pernas. Câmera instável observa os soldados de perto em volta deles, todos tentando animar Wade. Upham observa o atendimento paralisado. Wade sangra muito, as mãos dos soldados estão sujas de sangue, eles despejam água e sulfa no ferimento de bala no abdômen, que não para de sangrar. Wade é virado de lado para que eles verifiquem as costas. Miller diz que ele tem um buraco de saída na região lombar, do tamanho de uma bola.

Wade sangra mais ainda, os soldados jogam sulfa, limpam com papéis o abdômen e sobre ele pressionam suas mãos. Um dos soldados toca o ferimento, Wade constata que seu fígado foi atingido. Upham e Miller perguntam o que podem fazer por ele, que pede mais morfina. Horvath injeta morfina em sua perna. Wade chora e treme, segurando com força as mãos ensanguentadas de seus companheiros e diz: *Não quero morrer*. Horvath aplica outra dose de morfina. Wade balbucia: *Mama, eu quero ir para casa (figura r78)*. Apoiado pelos soldados, murmura *mama* e morre, com a câmera se aproximando de seu rosto ensanguentado. Miller tira uma carta do bolso de Wade. Os soldados estão chocados e incrédulos, observando o corpo de Wade.

A morte de Wade havia sido preparada na cena da igreja, quando ele lembrou da sua mãe, tanto que chama por ela em seus instantes finais – sua morte é mais uma parte do preço sendo pago pela causa maior. A instabilidade da sequência de abertura retorna para mostrar Wade sendo amparado em seu sofrimento pelos companheiros. Sua morte é registrada dentro dos mesmos códigos da abertura, no excesso de sangue e na visibilidade extrema proporcionada pela câmera colada ao grupo que o cerca.

Reiben, Melish e Jackson sobem a colina e espancam um soldado alemão, descarregando nele a revolta pela perda de Wade. O alemão chora e suplica pela sua vida, em alemão. Quando se preparam para atirar nele, Miller intercede e ordena que ele cave as covas de Wade e dos paraquedistas. Upham pergunta se foi ele quem atirou em Wade, traduz que ele pediu para não ser morto e pede a Miller que não o matem. O alemão cava um buraco, vigiado por Jackson e Horvath. Upham dá o cantil de água a ele, mas Jackson toma de volta.

Ao lado dos escombros da casamata, Miller examina o mapa. Suas mãos tremem. Olhando para ver se não há outros por perto, ele chora desesperadamente, tomando o cuidado de olhar para trás (*figura r79*). Stephen Neale²⁹⁸ chama a atenção para um interesse renovado pelo estudo da masculinidade no *war film* dentro dos *Film Studies*, com abordagens que variam entre as manifestações do Édipo em cenários sado masoquistas até o reconhecimento de que o

---

²⁹⁸ Professor da *University of Exeter*, pesquisa história e teoria do cinema de Hollywood. Autor de *Film Genre: Hollywood and Beyond* (2005), entre outras obras sobre gênero.

gênero é o único que permite aos seus personagens masculinos “(...) chorar como meio de expressão de seu stress físico e emocional e, portanto, de sua vulnerabilidade física e emocional” (2005, p. 124), como revela o trecho. No *war film*, “(...) um soldado ocasionalmente vai desabar e chorar por um companheiro perdido” (Soltysik, 2009, p.9).

Upham conversa descontraidamente com o alemão diante da cova e dá um cigarro a ele. O alemão diz: *I like America, Steamboat Willy*²⁹⁹. Os outros soldados se aproximam e cercam a cova (*figura r80*). O alemão pega a pá e recomeça a cavar. Ele é tirado da cova, mas grita e volta para dentro do buraco tornando a cavar. Dentro do buraco, o alemão olha para os americanos a sua volta, que engatilham suas armas. *Please, I like America, Fancy schmancy! What a cinch! Go fly a kite! Cat got your tongue! Hill of beans! Betty Boop, what a dish. Betty Grable, nice gams*. Vemos em contra plongée os rostos dos soldados americanos observando o alemão, visivelmente inferiorizado e indefeso nesta composição (*figura r81*). O ponto de vista muda: agora vemos o alemão em plongée com Miller diante da cova. O alemão canta o início do hino dos Estados Unidos, olhando para seus algozes: *I say can you see! I say can you see! I... I say*. Muller o observa em silêncio. *Fuck Hitler, Fuck Hitler*, ele diz desesperado.

O alemão agarra Upham e diz algo em alemão, mas é tirado do buraco por Miller. Upham traduz que ele sente muito por Wade. O grupo desce a colina com Miller segurando o alemão e Upham atrás dele, argumentando que ele se entregou e que isso não é correto. Miller venda os olhos do prisioneiro e diz a Upham para traduzir: *Diga a ele para marchar mil passos naquela direção, tirar a venda e se render à primeira patrulha que vier*. Upham acompanha o alemão colina abaixo e traduz a ordem de Miller.

O alemão cita como tentativa de mostrar empatia pelos valores americanos um ícone da cultura pop americana, o popular personagem Mickey Mouse e menciona ainda ícones do *star system* dos anos 1930 como a personagem de *cartoon* Beety Boop e a atriz e cantora Betty Grable. Apelando a imagens, personagens e rostos do cinema americano, sem critério algum, o alemão acredita poder se salvar. “Uma lista de fluxo de consciência de exportações culturais *Yankees* digna de James Joyce”, definiu Karen Jahne sobre as citações (1999, p. 41).

Reiben questiona a decisão de libertar o alemão, Miller diz que eles não podem levar um prisioneiro. Começa uma discussão tensa entre os soldados. Jackson e Melish apoiam Reiben, Upham alega que foi a coisa certa a fazer. Reiben encara Miller, que ordena a todos para pegarem suas armas e partir. Reiben fica no lugar e diz a Miller, diante deste, que a decisão de tomar a posição alemã custou a eles um homem. Horvath o repreende.

²⁹⁹ Referência ao filme curto de animação de 1928, em preto e branco, dirigido por Walt Disney, primeiro *cartoon* da Disney com som sincronizado e estreia do personagem Mickey Mouse.

Reiben grita com Miller, que fica em silêncio. Horvath afasta Reiben e o joga ao chão. Os dois se encaram com raiva. Reiben se afasta, Horvath vai atrás dele e o censura por dar as costas ao Capitão. Horvath aponta sua pistola para Reiben (*figura r82*). Os outros soldados pedem que Miller interfira, mas ele está de costas para a situação. Jackson e Melish imploram para Miller tomar uma decisão. Horvath ameaça atirar em Reiben, que pede que o tiro seja em sua perna para ele poder ir para casa.

No auge da discussão, Miller pergunta ao sargento Horvath em quanto está o bolão e revela que é professor e ensina *English Composition* em uma pequena cidade chamada Adley, Pensilvânia, há onze anos no colégio Thomas Edison³⁰⁰. Horvath e Reiben se olham. Trilha musical de metais. Miller fala aos soldados que mudou tanto, que talvez nem a esposa o reconheça ao voltar, que ir à Ramelle encontrar Ryan dá o direito de voltar para sua esposa e a missão estará cumprida. Diz à Reiben que ele pode ir embora se quiser e lamenta cada homem que mata, pois isso o afasta ainda mais de casa. Dá as costas a Reiben e sobe a colina. Na estrutura narrativa que vem sendo desenvolvida, observamos que o personagem que retoma aspectos de sua vida familiar será a próxima vítima.

Vemos a silhueta de Miller movendo um corpo em uma cova em uma composição constante nos filmes de Spielberg, de intenso contraste entre claridade e escuridão (*figura r83*)³⁰¹. Os outros soldados se aproximam para ajudar, incluindo Reiben. Trilha de metais enquanto os soldados são enterrados. A morte de Wade, a segunda baixa no grupo, motiva os soldados americanos a fazerem justiça com as próprias mãos, iniciativa que é impedida por Miller sob pressão de Upham, uma vez que não desta noção de sacrifício (enquanto vingança) que trata o filme. Da figura materna como espaço de segurança e conforto passamos à referência à esposa de Miller. A ausência das mulheres no filme é compensada pelas referências constantes à maternidade e, agora, ao casamento. Outro aspecto que chama a atenção na discussão é que a missão não é simplesmente aceita passivamente pelo grupo como uma ordem divina.

---

³⁰⁰ Referência a um dos pioneiros que, ao final do século XIX, aperfeiçoaram a tecnologia da imagem em movimento que resultou no cinema. Na versão americana, o cinema é criado por Edison e seu assistente William Dickson. Na versão francesa, pelos irmãos Lumière. Na Alemanha, pelos irmãos Skladanowsky e na Inglaterra por Friese-Greene (Cousins, 2013). A citação a um empreendedor que na narrativa americana é considerado o pai do cinema reforça a chave patriótica do filme.

³⁰¹ Indicamos trechos com tal composição em *Lincoln* e ela aparece ainda em *Cavalo de Guerra* (2011), nos planos em contraluz ao final do filme.

4.2.5. Ryan é encontrado – a batalha de Ramelle

Os soldados caminham por um campo verde repleto de flores amarelas. A câmera na mão mostra suas faces cansadas e desanimadas. Melish balbucia a melodia *Solitude I seat in my chair, filled with despair*, observado pelo sargento Horvath logo atrás dele (*figura r84*)³⁰². Apesar da paisagem idílica, do dia ensolarado com céu azul, do verde da mata e das flores amarelas, não há um plano geral que a revele e a contemple – a beleza não é o foco de interesse do narrador e os soldados não conseguem apreciar a paisagem, tensos que estão observando ameaças no ambiente. Nós só temos um acesso parcial a esta paisagem, bloqueado pelos soldados que ocupam os centros das composições de cada plano. A melodia que Melish canta traduz o cansaço e desamparo do grupo neste momento. Um tanque se aproxima e os soldados se abaixam rapidamente. Deitados, eles observam o tanque se mover, até que uma explosão destrói o veículo. Os alemães que saem são abatidos a tiros. Miller corre para o lado oposto e atira em três alemães que tentavam escapar do tanque em chamas.

Ouvimos uma voz que diz: *Somos da 101. Vamos aparecer*. Três soldados se levantam, Miller faz um sinal para eles, que se aproximam. Miller, de costas para a câmera, se apresenta. O trio faz o mesmo: *Cabo Henderson, companhia 505, Ryan, 506, Toynbee, 506*. Miller pergunta: *James Francis Ryan?* O soldado (Matt Damon) responde: *Sim senhor, como adivinhou?* (*figura r85*). Há um corte no eixo e a câmera passa para o outro lado, mostrando a reação de Miller (*figura r86*), e com um movimento lateral a reação de seu grupo próximo a ele. A quebra de eixo, procedimento dos cinemas modernos e de ruptura, geralmente não é utilizada na narrativa clássica por desorientar espacialmente o espectador nas cenas em que dois ou mais personagens dialogam, confundindo a orientação de quem está à esquerda ou à direita. Spielberg reserva o recurso para o aguardado momento em que o grupo de Miller finalmente encontra Ryan.

Miller, seus comandados e o trio caminham entre as ruínas de um vilarejo arrasado por bombardeios. Só as fachadas permanecem em pé na maior parte dos edifícios. O cabo

---

³⁰² *Solitude*, canção escrita por Duke Ellington em 1934 e interpretada por vários cantores e cantoras, incluindo Billie Holiday e Ella Fitzgerald. Disponível em: <http://www.jazzstandards.com/compositions-1/solitude.htm>. Acesso em 22/09/17. “In my solitude You haunt me With dreadful ease Of days gone by In my solitude You taunt me With memories That never die I sit in my chair And filled with despair There's no one could be so sad With gloom everywhere I sit and I stare I know that I'll soon go mad In my solitude I'm afraid Dear Lord above Send back my love I sit in my chair Filled with despair There's no one Could be so sad With gloom everywhere I sit and I stare I know that I'll soon go mad In my solitude I'm afraid Dear Lord above Send me back my love”.

Henderson (Max Martini) explica a Ryan que seu destacamento foi atacado, o oficial morto e que restam poucos soldados. Miller e Ryan se afastam e vão até a beira de uma ponte. Miller conta que seus irmãos foram mortos em combate. Ryan pergunta: *Quantos?* Muller responde: *Todos*. Ryan se abala com a notícia. Miller diz que tem ordens para levar ele para casa.

Ryan se recusa a abandonar seu posto. Henderson diz a Miller que tem ordens de manter a ponte e evitar o avanço alemão. O argumento posicionado neste instante funciona para semear a dúvida sobre a missão de resgate de Ryan e adiar o retorno do grupo. Ryan argumenta que seus companheiros também sofreram perdas. Miller insiste que outra bandeira americana será entregue a mãe dele. A câmera privilegia o ponto de vista do grupo de Miller, isolando este de Ryan, que insiste em permanecer ali com os únicos irmãos que lhe restam. Ele se afasta, vai para o ninho com uma metralhadora e é consolado por um companheiro. Miller se afasta e conversa com Horvarth, que sugere ao capitão permanecer no local a ajudar a defender a ponte. A sequência prepara o espectador para o último obstáculo antes do retorno do grupo com Ryan vivo, o que se justifica na lógica melodramática de criar obstáculos para que a virtude finalmente predomine sobre a vilania.

Um soldado mostra armas sobre uma mesa dentro de um prédio destruído: metralhadora, minas, granadas, bazuca. Miller sai do prédio, seguido pelos soldados, e traça um plano de defesa do vilarejo. Ordena para que ataquem e em caso de derrota iminente, recuem um a um até a ponte. Ele caminha empolgado observando em volta, entrando e saindo de edifícios destruídos – o movimento é seguido sem cortes.

Miller explica que eles devem atrair o tanque dos alemães e explodir as correntes com uma bomba adesiva, que será feita usando uma meia com explosivos coberta com graxa que, após ser jogada, se grudará ao tanque. Soldados removem explosivos da ponte. Horvath os coloca em meias. Melish e Henderson se posicionam atrás de uma janela quebrada. Jackson, no alto da torre da igreja em ruínas, puxa a metralhadora com uma corda. Reiben e Upham passam graxa nas meias, enquanto outro soldado insere pavios nas cargas de TNT. Minas são instaladas nas montanhas de entulhos. Miller, Ryan e outro soldado caminham sobre a ponte. O capitão indica uma posição como sendo o Álamo, para que seja explodida pelo último homem sobrevivente³⁰³. Ryan pergunta o que deve fazer na operação. Miller responde que ele deve ficar a não mais que meio metro dele. Melish instrui Upham para que ele permaneça perto da

---

³⁰³ Referência o local onde ocorreu, em 1836, uma batalha entre mexicanos e americanos que defendiam a independência do Texas, um acontecimento capital na história da formação dos Estados Unidos. Cada lado do conflito sustenta uma versão da batalha (Junqueira, 2001).

metralhadora e coloca um pente de balas sobre seu pescoço. Após um breve diálogo entre os soldados, Upham fica sabendo o significado da expressão *Fubar*.

Nos escombros de um café, Miller tenta extrair algum líquido de uma cafeteira, mas nada sai dela. Ouvimos ao longe uma melodia em francês cantada por uma voz feminina. Na saída do recinto, Ryan, sentado em um canto, pergunta de quem é voz que ouvem. Miller responde que é de Edith Piaf, explicando que a canção é triste porque o amante a deixou e ela ainda vê o rosto dele em todos os lugares. No campanário, Jackson observa o ambiente com binóculos. Um movimento lateral da câmera sai da torre do campanário e revela Horvath, Melish e Reiben sentados nos degraus de um edifício, com Upham em pé ao lado de um gramofone dourado – a fonte da música *Tu es Partout*³⁰⁴, cantada por Edith Piaf, que estávamos ouvindo e que agora se torna mais intensa.

Os versos traduzidos por Upham lembram propositalmente de uma pessoa que se foi e faz muita falta, de um sentimento de saudade, que neste momento traduz o estado de espírito dos soldados. Reiben lembra de uma mulher que foi experimentar um biquíni na loja de sua mãe. Conta que a convenceu a experimentar um tamanho pequeno para ver os seios enormes da mulher, que reparou que ele estava com ereção. A mulher disse a ele para lembrar dos seios dela quando estiver em perigo na guerra (*figura r87*). Um dos raros momentos de descontração em que os soldados repartem sentimentos e memórias antes do combate final que os aguarda. A cena é banhada por uma suave iluminação de fim de tarde criando uma tonalidade brilhante em torno dos soldados – um breve momento de beleza, uma ruptura no estilo de câmera na mão - que cerca suas confissões e também anuncia, por sugerir uma ambientação celestial, que alguns deles estão vivenciando seus últimos momentos.

O Capitão Miller tenta controlar a tremedeira de sua mão. Diante de Ryan, Miller senta e diz que ensinou milhares de garotos como ele (*figura r88*). Ryan diz que não consegue lembrar dos rostos de seus irmãos. Miller responde que ele deve pensar em um contexto, lembrar de algo que fizeram juntos. Miller: *Quando penso em minha casa, penso em algo específico, minha rede no quintal, minha mulher aparando as rosas com luvas*. Enquanto conversam, ouvimos ao fundo outra canção cantada por Piaf, *C'était une histoire d'amour*, outra canção que também trata da dor de um amor perdido, de algo que se perdeu e não retorna mais, como as rosas na casa de Miller.

---

³⁰⁴ Canção escrita por Edith Piaf em 1941. Upham traduz a canção aos companheiros: *Para mim você é a vida, as vezes sonho que estou em seus braços e sussurra suavemente em meu ouvido e diz coisas que fazem meus olhos fecharem e eu acho isso maravilhoso. Um dia você partiu, me abandonou e me deixou desesperada. E eu o vejo no céu e na terra.*

Ryan lembra de uma situação com os irmãos e ri ao contá-la (*figura r89*). Uma noite, recorda, ele foi ao celeiro e viu seu irmão com uma moça. O rapaz tentava tirar o sutiã dela, ela tenta fugir do celeiro, bate a cabeça e desmaia. Um dos irmãos corre atrás do outro com uma pá enquanto a mulher fica desmaiada no chão. Ele joga a pá no outro, mas acerta um lampião que cai e explode, por pouco não queimando o celeiro. Miller sorri para o relato, até que Ryan termina, fica em silêncio, como se compreendesse que seus irmãos não estão mais vivos, lembrando que este foi último dia deles juntos, há dois anos e que o irmão foi para a base no dia seguinte. Miller ouve em silêncio. Ryan pede que ele fale de sua mulher e das roseiras. *Não, vou guardar só para mim*, ele responde.

Como na lembrança de Reiben, o de Ryan também envolve mulher e associa o universo feminino à sexualidade, pois ambas as narrativas envolvem sutiãs. Não gratuitamente, as últimas memórias dos soldados tratam de desejo, excitação e iniciação sexual, como polos opostos à proximidade da morte que enfrentam. Os diálogos são filmados com câmeras estáticas. A memória que Miller quer conservar para si se conecta diretamente à casa da família Ryan, reforçando a noção do lar como espaço feminino (seja da mãe ou da esposa).

As lembranças de Miller e Ryan também exemplificam o espaço de inocência (Williams, 1998) do melodrama. Soltysik acrescenta que este espaço de inocência citado por Williams pode ser ainda um momento e se manifesta quando “(...) o grupo misto de indivíduos começa a ser unido pela sua identidade comum como soldados e pelas suas experiências compartilhadas de treinamento e/ou combate e começam a criar laços intensos de fraternidade e lealdade entre si” (2009, p. 7). Tais momentos se definem pela presença de música, brincadeiras, humor e confissões de intimidades e anedotas, como nesta sequência.

White-Stanley lembra que mulheres americanas estiveram nos campos de batalha, foram operárias nas fábricas produzindo armamentos e até *pinups* em posters. Porém, criou-se em torno do conflito o mito de uma atividade essencialmente masculina, dominada, sobretudo nos filmes, por soldados americanos. Segundo Elshtain, citada pela autora, “soldados arriscaram suas vidas para proteger uma terra natal imaginada como feminina, doméstica e mitológica, reificando uma divisão burguesa entre a guerra e o *front* interno”. (2008, p. 218).

Ela recorre ao termo *World War II nostalgia film* - emprestado do historiador Fredric Jameson e da noção de crise de historicidade (1991) – para filmes como *Ryan*, *Além da Linha Vermelha* (*Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998) e *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), títulos que recorrem à nostalgia de casa vivenciada pelos soldados – como demonstram os diálogos da sequência. Esta mesma nostalgia do lar é um elemento essencial ao *World War II melodrama*, no qual Ryan se insere.

Upham, Melish, Reiben e Horvath ouvem Piaf em silêncio. Miller percebe que sua mão parou de tremer quando um ruído ao longe chama sua atenção. O som do gramofone é subitamente interrompido. Os soldados correm para ocupar suas posições. Do campanário, Jackson sinaliza com as mãos para Miller, que traduz os sinais: *Vêm do Leste, dois tanques Tiger, dois Panzer, infantaria, 50 homens ou mais*. Reiben olha irritado para Ryan, que está ao lado de Miller. Termina a breve pausa antes da batalha final – convenção frequente do *war movie*.

O capitão ordena que os soldados ocupem suas posições e se preparem. Melish e Henderson preparam a metralhadora. Upham, com um pente de balas em volta do pescoço, pula em uma trincheira onde estão Miller e Jackson. Miller explica que eles não têm armas de 30mm nesta posição e que seria melhor ele ajudar Melish ou Jackson. Reiben volta correndo e se joga na trincheira. Ouvimos o barulho cada vez mais forte de um tanque se aproximando. Os soldados seguram suas armas tensos e observam a entrada do vilarejo. Melish tira seu chiclete da boca e dá metade a Henderson – gesto da fraternidade entre soldados, como sugeria o livro de Upham.

Na trincheira, Reiben olha fixo para Ryan (*figura r90*). Trata-se de um olhar que questiona porque Ryan tem mais direito a viver que os outros, mas também mostra constrangimento por parte do recruta. Do ponto de vista da trincheira, vemos ao longe um tanque passando pela entrada do vilarejo, cercado de homens. Outro tanque cercado de homens aparece e entra no vilarejo se aproximando da trincheira. O ponto de vista permanece com os soldados americanos, variando entre suas posições na trincheira ao centro e nas posições ao lado da via principal que conduz à ponte (*figura r91*).

O *Tiger* se aproxima cada vez mais, com os soldados alemães gritando e caminhando entre os escombros, que tremem à sua passagem. Atrás de uma parede, um soldado prepara o fio que conduz aos explosivos. Do alto de uma janela, vemos um grupo de alemães caminhando com rapidez. O soldado aciona o dispositivo e há explosões de ambos os lados da via, atingindo os alemães. Metralhadoras no piso superior e na via atacam os alemães. A câmera treme, instável, acompanhando as explosões e as rajadas. Um soldado carregando uma bomba adesiva sai de trás de uma coluna e corre em direção ao tanque, tenta colar a bomba nele, porém ela explode estraçalhando seu corpo em pedaços. Miller ordena que sejam acendidas mais duas bombas. Jackson transmite sinais do campanário sobre o movimento dos alemães. Miller grita para que os soldados busquem outra posição e procurem uma brecha no cerco dos atacantes. Recuperando parcialmente o padrão analisado na sequência de desembarque, aos inimigos não é permitido um ponto de vista, sobretudo nos momentos iniciais da batalha.

O tanque dispara, Melish e Henderson escapam por pouco, uma nuvem de fumaça cobre Upham, que se encolhe e corre com a munição atrás de ambos, que sobem a escada de um prédio com rapidez. A câmera acompanha esta ação sem cortes, atrás de Upham, mostrando Melish e Henderson em um cômodo destruído, armando rapidamente a metralhadora em um buraco na parede e atirando contra os alemães. Upham leva as mãos à cabeça desesperado e corre para a parede oposta do cômodo para ver pela janela o *Tiger* se aproximando (*figura r92*). Na via de acesso, o *Tiger* se aproxima da trincheira, onde dois soldados com bombas adesivas acesas esperam sua passagem. Assim que o tanque chega perto deles, colam as bombas em suas correntes e se afastam correndo. Os soldados se abaixam, as bombas explodem, o tanque perde suas correntes e para de funcionar.

Henderson e Melish atiram contra os alemães. Melish grita para que Upham traga mais munição. Upham sai correndo, desce a escada, pisa na rua, volta rapidamente diante dos tiros e sai de novo, correndo, desviando das balas até chegar ao outro lado da via. Da janela do andar superior, Melish e Henderson jogam garrafas embebidas em combustível no tanque que passa na via. Elas explodem e incendeiam três alemães, que pulam gritando do veículo. No campanário, Jackson mira os atacantes. Miller e Reiben deixam a trincheira e se aproximam do tanque com a roda danificada. O tanque gira seu canhão, mira uma parede. Miller corre e tira Ryan da trincheira, o canhão dispara e explode o prédio³⁰⁵.

Upham, com balas de metralhadora em torno do pescoço, se abriga da fumaça. Miller sobe no tanque e por uma pequena abertura atira para dentro dele. Ele corre até os escombros do prédio alvejado pelo canhão e ali se une a Reiben, que está sentado sobre as costas de Ryan, imobilizando-o para que não tome parte na batalha. No campanário, Jackson observa os soldados subirem no tanque. Um alemão com o rosto ensanguentado abre a porta e o soldado atira nele, enquanto os outros jogam uma granada dentro do tanque. Um dos soldados alerta que vem uma 20 mm.

A câmera vira rapidamente e mostra alemães empurrando uma metralhadora 20 mm sob duas rodas (*figura r93*), que gira mais um pouco para localizar Miller. O movimento é tão rápido que cria um borrão na imagem, uma desorientação proposital ao caos do combate. A metralhadora atira e mata todos os soldados que estavam sobre o tanque, partindo seus corpos

---

³⁰⁵ Para a encenação da batalha em Ramelle, como a produção não encontrou nenhum local adequado na Europa, a solução foi construir o vilarejo francês no Aeródromo de Hatfield, ao norte de Londres. O modelo foi construído em Los Angeles após pesquisas em pequenas cidades francesas. Depois de pronto, o vilarejo foi lentamente sendo submetido a explosões controladas, para transmitir a sensação de uma cidade arrasada como se vê no filme (James, 1998).

em pedaços, situação que é vista sob o ponto de vista de Miller (*figura r94*). Pela primeira vez nesta sequência, um plano muito curto mostra o ponto de vista dos alemães que acionam a metralhadora atirando contra os americanos (*figura r95*). Diferente da inserção dos problemáticos planos dos bunkers na costa da Normandia no desembarque, a justificativa para esta mudança no ponto de vista é que a partir deste momento os alemães passam a dominar o combate. Um plano frontal mostra os alemães atirando. As balas retalham os soldados no tanque.

No campanário, Jackson mira e atira nos alemães abaixo. Miller e Melish atiram contra os soldados da 20mm, que mudam a posição da metralhadora, levando os dois e Ryan a sair correndo. Dois soldados rastejam e gritam na rua. Dois alemães passam correndo carregando armas pesadas. Upham corre para o outro lado da via, na metade encontra Miller, Melish e Ryan e os segue. Os alemães matam os soldados americanos que rastejavam e gritavam. Dois deles posicionam uma bazuca, miram e atiram. Miller, Melish e Ryan pulam em um buraco antes do tiro.

O atirador ao lado de Jackson no campanário atira nos alemães na rua. Sua munição acaba. Jackson mira e acerta um dos alemães no tanque, acerta outros dois que corriam – vemos os alemães sendo mortos pela mira de seu rifle, padrão já visto anteriormente em dois momentos do filme. Ele mira outro alemão que corre, atira e erra, mas acerta o seguinte no pescoço, o que provoca um jorro de sangue mostrado pela mira telescópica (*figura r96*). Jackson mira e carrega três vezes o rifle, mas não acerta o alemão que corre. Vemos seu ponto de vista observando o canhão do tanque mirar em sua direção, seu rosto tenso segurando o rifle e ele gritando: *Parker, se abaixe*. O tiro explode e queima o campanário.

Da via, Upham observa a explosão, assim como Miller, que atira contra a 20 mm, cercada por alemães. No andar superior, um morteiro é jogado pelo buraco na parede no chão diante de Melish (*figura r97*), que o joga de volta, explodindo entre os soldados alemães. Melish grita por Upham, que está encolhido junto a uma parede, paralisado e assustado (*figura r98*). Outro morteiro é jogado pelo buraco e devolvido, causando nova explosão. Melish implora para que Upham traga munição. Upham toma fôlego e atravessa a via correndo, passando diante de Miller. Ele se abriga atrás da parede externa da edificação, observando a chegada de um grupo de alemães que entra no local – o enquadramento nos permite ver sua expressão desesperada ao mesmo tempo que ele observa os alemães.

Melish e Henderson ficam sem munição no andar superior. Acuados contra a parede, os dois ouvem passos pela escadaria. Henderson atira contra a parede. Ouve-se o ruído de alguém

caindo no chão e em seguida vemos uma poça de sangue escorrendo pela porta. Os dois soldados olham tensos para a porta. A câmera acompanha o movimento, sem cortes. A câmera agora assume outra posição e observa os dois em contra-plongée (*figura r99*). Outra mudança, com a câmera ao nível do chão. Vários tiros são disparados e um deles atinge Henderson no pescoço. Ele cai segurando a garganta, de onde jorra muito sangue (*figura r100*). Melish atira contra a porta e mata um soldado alemão. Outro aparece em seguida, mas Melish levanta-se e vai em direção a ele antes que consiga atirar. Os dois entram em luta corporal. Um plano ao nível do chão mostra Henderson gemendo, segurando o ferimento na garganta, com os dois lutando ao lado (*figura r101*). É uma composição bastante similar com a que revelou a agonia e a morte de Caparzo em Neuville. Nos dois exemplos, um soldado americano é filmado se esvaindo em sangue, ao nível do solo, por uma câmera que faz questão de testemunhar este momento final de muito perto.

Melish e o alemão caem abraçados e rolam sobre Henderson, que faz um som agudo tentando conter o ferimento. Rolam de novo sobre ele e vemos uma poça de sangue ao lado de sua cabeça (*figura r102*). Melish grita por Reiben. Um enquadramento inclinado mostra os alemães empurrando a 20mm. No andar superior de um edifício, Reiben atira contra os alemães. Na trincheira, ao lado de Miller, Ryan atira contra os alemães que avançam atrás do tanque, mas fica sem munição. Atrás de uma parede, o sargento Horvath aparece com uma bazuca, mira o tanque e atira, destruindo veículo. A câmera deixa o carro pegando fogo para mostrar Upham, tenso, no começo da escadaria. Ouvimos o desespero dos gritos da luta no piso superior.

Upham avança lentamente pelos degraus. No andar de cima, Melish, no chão, enfia o dedo na boca do alemão que o morde, conseguindo deitá-lo no chão. Em um movimento rápido, o alemão fica deitado, com Melish em cima dele. O alemão tenta acertar seu rosto, mas Melish morde sua mão até sangrar. Na escadaria, vemos, em contra-plongée, Upham subindo os degraus lentamente, assustado, enquanto ouvimos os gritos dos soldados que lutam (*figura r103*). Melish tira uma faca da cintura e tenta acertar o alemão, que segura sua mão com força e o vira de lado, ficando por cima dele. Em plongée, vemos os pés de Upham subindo os degraus lentamente. Os dois espaços, escada e quarto, estão bastante próximos, o que torna a sequência angustiante. A montagem paralela – interferência gritante do narrador – se encarrega de acentuar o suspense.

Melish está imobilizado no chão, segurando a mão do alemão, que olha fixo em seus olhos, aproximando a faca de seu peito e falando algo em alemão – a tradução não é fornecida. Melish grita para que ele pare, o alemão crava a faca no peito de Melish lentamente (*figura r104*), diz algo em alemão e pressiona a faca. Melish agoniza, o alemão se aproxima de seu

rosto e faz *shhhhh*. Gotas de suor caem sobre o rosto de Melish (*figura r105*). O quadro é aberto, vemos o alemão terminar de cravar a faca no peito de Melish, que está inerte e de olhos abertos.

Na área externa, Horvath dá de frente com um alemão, os dois jogam o capacete um no outro e sacam suas pistolas. Horvath mata o alemão, mas é atingido no abdômen, xingando o alemão de *son of a bitch*. Na escadaria, vemos em contra-plongée Upham chorando e olhando para cima (*figura r106*), até que aparece o alemão que matou Melish. Há um corte para a posição em plongée mostrando o alemão no alto da escada (*figura r107*). Ele desce, Upham tira a mão do rifle e levanta para que ele passe. O alemão sai, Upham fica em pé colado a parede, então senta-se na escada, se encolhe e chora (*figura r108*).

Soltysik (2009) lembra que o melodrama se pauta pela visibilidade dos sinais do sofrimento³⁰⁶. Em *Ryan*, estes sinais se evidenciam na tremedeira na mão de Miller, no gesto do soldado que segura o terço paralisado, nos gritos dos feridos e amputados no desembarque em Omaha, em Caparzo sangrando na chuva, em Wade chamando pela mãe, no suor que escorre do rosto do soldado alemão que mata Melish, enquanto Henderson agoniza com o ferimento na garganta, nas lágrimas de covardia de Upham na escada - momentos que a câmera faz questão de registrar bem próxima dos atores.

A edição nos posiciona alternadamente no piso superior, palco do combate entre Melish e o alemão, e na escadaria, espaço da paralisia de Upham, que detém a munição necessária para a vitória e seu companheiro tão próximo. A escolha dos planos com câmera alta e baixa deixa bem clara a inferiorização de Upham - personagem retratado como sensível, erudito, que lê e escreve livros - após a morte de Melish, ao ponto de o alemão passar por ele e ignorá-lo totalmente, mesmo tendo ele um rifle nas mãos. Ao ignorá-lo, o alemão sinaliza que ele não é digno de estar ali combatendo entre homens que lutam até a morte pela própria vida. Upham chora, num misto de culpa pela morte dos companheiros e raiva pela própria covardia. É uma cena que despe o *war film* de qualquer noção de coragem.

Se em *Amistad* os diálogos em mende entre os prisioneiros não são traduzidos – ao menos até a presença de um intérprete – em *Ryan*, as poucas cenas em que militares alemães falam também não recebem tradução para o inglês. Esta ausência foi notada por Karen Jaehne (1999) sobretudo na cena que acabamos de descrever. Como não há tradução do que o personagem alemão fala enquanto enfia a faca lentamente no peito de Melish, deduzimos automaticamente que, pelo contexto, trata-se de alguma afirmação sádica e maldosa, alguma forma de humilhação diante da morte o inimigo.

---

³⁰⁶ Sobre outras características do melodrama, ver a Introdução (p. 18).

O que o alemão diz é *Lass uns es beenden* (*Vamos acabar logo com isso*). A tradução muda totalmente a leitura da cena, pois indica que o alemão pretende dar uma morte rápida ao americano. “Este não é o sádico e perverso inimigo que conhecemos de padrões de nazistas em filmes sobre a II Guerra. Spielberg está tentando humanizar o inimigo”? questiona Jaehne (p. 39), para quem o alemão estaria tentando trazer uma dose de piedade na luta violenta entre os dois. A tradução poderia alterar a leitura da cena, mas como a opção foi manter sem legendas, permanecemos em dúvida quanto às palavras do militar alemão – com exceção, naturalmente, do público que domina o idioma.

Chama a atenção o fato de Upham silenciar diante do assassinato de um judeu por um alemão:

“Entre as razões para os Estados Unidos entrarem na Guerra, a morte de Melish serve para nos recordar dos judeus sendo massacrados pelos alemães, enquanto a busca pelo soldado Ryan representa os sacrifícios necessários porque os Estados Unidos entraram na guerra em um estágio avançado, quando muitos *fronts* exigiram muita força humana” (1999, p. 40).

A ausência de tradução do trecho ajuda a reforçar a representação do nazista associado a crueldade, defende a autora. Os gritos dos dois soldados se enfrentando são ouvidos na escada por Upham, único no pelotão de Miller capaz de entender o que significam as palavras do alemão. Se há um personagem que melhor exemplifica a ideia de uma vida poupada pelo sacrifício de outros é ele, e não Miller. Upham é o covarde que silencia e ignora a morte de um judeu, argumenta Jaehne.

Ao longe, vemos um militar alemão, dentro do tanque, dando instruções a um soldado. Na trincheira, Miller e Ryan ficam sem munição. Ryan sugere usar as balas de morteiro sem canhão, batendo com força no chão e as lançando contra os alemães. Ryan martela os morteiros e Miller os lança, atingindo alguns soldados. O tanque avança sob a trincheira, Miller e Ryan correm. Dezenas de soldados alemães surgem na trincheira atrás do tanque. Mancando em uma das pernas, Horvath puxa Upham da escadaria e o arrasta pela via rumo ao “Álamo” (*figura r109*). Miller, Ryan e outros soldados correm desviando dos tiros e sendo perseguidos pelos alemães. No alto do tanque o oficial alemão lidera a perseguição. Os soldados chegam à posição protegida com sacos de areia na ponte.

Miller pega uma bazuca, Horvath tira dele e diz para que ele siga adiante. Horvath atira contra o tanque e recua para outra posição. Vemos Upham encolhido na trincheira enquanto soldados alemães passam correndo próximo dele - a câmera colada à sua face mostra seu terror com a situação (*figura r110*). Na ponte, Ryan e Miller recuam sob intenso tiroteio. Atiram

contra os alemães do outro do lado do rio. Miller puxa o pavio dos explosivos e é atingido nas mãos. Tenta conectar o pavio ao detonador (*figura r111*). Horvath atira novamente com a bazuca, deixando a ponte correndo ao lado de Reiben, mas é atingido nas pernas. Cai, mas continua caminhando até que um tiro no peito o derruba nos braços de um soldado.

Os alemães se aproximam da ponte. O soldado carrega Horvath nos braços até perto de Muller, atrás dos sacos de areia. Um breve plano mostra o tanque se aproximando da ponte com soldados alemães em volta. A uma ordem do oficial, o canhão do tanque dispara, atingindo um prédio próximo a Muller, que é jogado ao chão com a explosão. Ele levanta-se e fica sob os joelhos (*figura r112*). O som ambiente desaparece e se torna abafado, retomando a estrutura da sequência de desembarque, para mostrar a desorientação momentânea de Miller – alternando a sua reação e os momentos da ação. Reiben atira e grita. Os soldados alemães massacram um americano atrás dos sacos de areia. Ryan chora e grita encolhido (*figura r113*). A câmera se aproxima de Miller. Vemos Horvath deitado inerte.

Reiben corre e puxa Miller pelo casaco, jogando-o ao lado do corpo do sargento. O som ambiente retorna, vemos o detonador no chão ao alcance de Miller. Soldados alemães estão na ponte e se posicionam atrás dos sacos de areia. No centro do quadro, vemos o soldado alemão libertado por insistência de Upham logo após a morte de Wade, outro erro de avaliação do personagem. Em seguida vemos um plano de Upham na trincheira, observando os alemães atirarem contra os poucos americanos do outro lado da ponte.

A composição mantém Upham observando o alemão, que está entre outros soldados atirando (*figura r114*). Upham se encolhe na trincheira. Um enquadramento inclinado mostra Miller se levantando e caminhando com dificuldades em direção ao detonador. Vemos o soldado alemão engatilhando a arma, mirando e atirando em um soldado americano que corre pela ponte (*figura r115*). O americano cai no rio. O mesmo plano mostra, com a câmera do ponto de vista do alemão, o capitão Miller cambaleando, até ser atingido por um tiro do alemão (*figura r116*). Miller cai. O alemão engatilha sua arma, mira e atira de novo. Upham observa. O tanque avança. Miller levanta-se com dificuldade, com uma marca de tiro no peito, apoiando-se em uma motocicleta (*figura r117*). A câmera se move em direção à Miller, e vemos poeira de balas próximo dele. Ele pega sua pistola, com dificuldade levanta a mão e atira contra o tanque que se aproxima dele (*figura r118*). O tanque está bem próximo, os tiros do Capitão não têm nenhum efeito. Até que ele dá um tiro e tanque explode.

A batalha adere as convenções do *war film* ao posicionar duas forças opostas, atacantes e defensores, deixando de forma bem clara seus movimentos, com a batalha sendo registrada em ações (homens que miram e atiram) e reações (homens que são atingidos por tiros ou

explosões). Acompanhamos a resistência do pequeno grupo de americanos em algumas posições essenciais, como a torre da igreja, a janela do piso superior e a trincheira – toda a movimentação, ataques e recuos, acontece neste espaço. O ponto de vista valorizado é os dos americanos que se defendem. Vemos planos frontais dos soldados atirando e planos em que os vemos de costas atirando contra os alemães. As diversas posições de defesa vão sendo eliminadas pelos alemães. A sequência registra apenas dois breves momentos em que a câmera está ao lado das forças alemãs, justamente aqueles em que a batalha pela ponte começa a ser vencida por eles, em número bem superior.

Como na sequência de desembarque, a câmera permanece próxima ao corpo dos combatentes, instável, tremendo, registrando a violência do conflito e a desintegração de corpos que voam em pedaços atingidos por bombas e tiros, no sangue que jorra do soldado que agoniza e no suor do alemão que afunda a faca no peito de Melish. No ataque final à ponte, os cortes são mais ágeis, a edição se torna mais tensa, encaminhando a batalha para uma derrota total dos americanos. O Capitão Muller repete a paralisia da sequência inicial, quando observa os seus companheiros sendo mortos, permanecendo acusticamente isolado do som ambiente da batalha.

Miller fica surpreso com a explosão do tanque e por um breve momento partilhamos de sua surpresa, imaginando como um tiro de sua pistola teria explodido o blindado (*figura r119*). Ouvimos sons de aviões – a materialização da salvação no último minuto³⁰⁷, recuso hipervalorizado pelo melodrama (Williams, 1998). Miller olha para cima e vemos um avião voando baixo (*figura r120*). Um plano aberto mostra mais dois aviões sobrevoando a ponte. Reiben se aproxima de Miller, abre sua jaqueta, coloca a mão em seu peito e tira a mão cheia de sangue. Os aviões fazem voos rasantes. Upham permanece encolhido ao lado do grupo de alemães. Quando eles se levantam para fugir, Upham se levanta antes e se coloca diante deles, apontando seu rifle para eles e gritando em alemão (*figura r121*). Os seis deixam suas armas no chão e levantam os braços. Aviões passam por cima de Upham. O soldado alemão o reconhece e chama-o pelo seu nome. Vemos um plano frontal de Upham atirando nele, porém não vemos o alemão levando o tiro (*figura r122*). Há um corte para um plano mais próximo de Upham.

Neste momento começa a trilha musical de cordas. Ele grita algo e os outros cinco correm. No canto inferior do plano vemos as botas que assumimos ser do alemão morto por Upham, que olha fixo para o chão, porém sem carregar a tensão e o desespero de antes. A coincidência do tiro dado por Upham com a música indica a transformação que a guerra

---

³⁰⁷ O recurso foi bastante explorado por Griffith, em, por exemplo, *O Nascimento de uma Nação* (1915), quando os cavaleiros da Klu Klux Klan chegam à cabana sitiada por soldados negros para salvar a família sulista.

promove mesmo sobre um personagem como Upham, que finalmente se torna um combatente, assumindo a postura masculina que se espera dele dentro deste ambiente violento. Ao matar o alemão que havia defendido e que matou Miller, Upham se vinga simbolicamente do soldado que o desprezou na escadaria. Na morte, torna-se homem e readquire sua masculinidade ao se tornar o algoz do prisioneiro que havia defendido anteriormente. É digno de atenção o fato do cineasta não revelar no contracampo o alemão morto, procurando assim concentrar-se mais na expressão de Upham do que no resultado de seu ato, tanto que há outro plano mais próximo dele após o tiro. Com tal construção, a montagem evita que o público se identifique com o alemão.

4. 2.6. “Faça por merecer” e retorno ao presente

Reiben coloca um pano para tentar conter o ferimento de Miller (*figura r123*). A trilha ganha o apoio de metais e lembra a solenidade do tema do prólogo. Vemos Ryan de costas, tirando seu capacete e se levantando, observando a chegada de reforços das tropas americanas, com soldados e carros de combate. A trilha musical se torna mais emotiva. Ryan caminha e se aproxima de Miller, que tem Reiben diante dele pressionando seu peito. Ryan se abaixa diante de Muller. Reiben corre chamando por ajuda médica. Miller olha para o alto. Aviões sobrevoam a ponte em voos rasantes. *São bombardeios antitanque P-51, senhor*, diz Ryan (*figura r124*). Miller responde: *São anjos da guarda*³⁰⁸ Entre Miller e Ryan sentados, ao fundo vemos Reiben tenso, em pé. Miller repete: *Anjos da guarda*.

Miller vira o rosto para ver Ryan de frente e murmura algo. Ryan não consegue ouvir. A mão tremendo de Miller se ergue do chão, puxa o casaco de Ryan e traz o rosto dele para perto de sua boca. Há um corte e vemos Ryan próximo de Miller. Outro corte retoma a posição anterior e vemos Miller, com dificuldades, movendo a boca para dizer: *James, faça por merecer* (*figura r125*)³⁰⁹. Ele se apoia na motocicleta, olha fixo para Ryan e repete: *Faça por merecer*. Pisca duas vezes e fica em silêncio (*figura r126*). Ryan se levanta - vemos sua mão no canto esquerdo do quadro. Reiben se aproxima de Miller e chora. Ele observa a mão imóvel do capitão, em um movimento acompanhado pela câmera (*figura r127*).

Ouvimos em *over* a voz grave do general Marshall: *Prezada Sra. Ryan: É com o mais profundo senso de alegria* – afirmação que funciona como contraponto à morte de Miller - *que a escrevo para informar que seu filho, o soldado James Ryan está bem e neste exato momento*

³⁰⁸ Do original: *angels on our shoulders*.

³⁰⁹ Do original: *Earn it*.

está a caminho de casa deixando os campos de batalha na Europa. Reiben tira um papel branco do bolso da jaqueta de Miller, olha para Ryan, se levanta, olha para o papel e chora, parecendo não crer que Miller esteja morto. *Informes do front indicam que Ryan cumpriu seu dever em combate com grande coragem e inabalável dedicação, mesmo após ter sido informado da trágica perda que sua família sofreu nesta grande campanha para livrar o mundo da tirania e da opressão.* Reiben guarda o papel em sua jaqueta e se afasta. A sobreposição da voz do general à morte de Miller indica o cumprimento da missão com a salvação de Ryan – seja qual for o preço a ser pago. Ao mesmo tempo, funciona como uma crítica à versão que o militar transmite à sra. Ryan, uma vez que seu filho não teve a presença no combate que as palavras imprimem, como acabamos de ver.

Upham se aproxima caminhado, segurando o rifle nas mãos. Prossegue a voz de Marshall: *Tenho grande prazer ao me unir ao Secretário da Guerra, aos homens e mulheres do Exército dos Estados Unidos e aos cidadãos de uma grata nação ao desejar a senhora boa saúde e muitos anos de felicidade com James ao seu lado.* As únicas mulheres do Exército que observamos durante o filme foram as datilógrafas. Nichols (2000) aponta que as mulheres não ocupam mais espaço no universo de Spielberg do que em narrativas cristãs. Com exceção da mãe dos Ryan, das secretárias no Exército e de uma garota francesa resgatada de uma casa bombardeada, a jornada representada é essencialmente masculina.

Vemos, pela quebra de eixo, Upham parado ao lado de Ryan, em pé diante de Miller, que tem um paramédico ao seu lado. O médico se afasta de Miller e faz um sinal apontando para o próprio ombro. Soldados atravessam a ponte correndo. *Nada, nem mesmo o retorno seguro de um filho amado, pode compensar a senhora, ou as milhares de outras famílias americanas, que sofreram grandes perdas nesta guerra trágica. Gostaria de compartilhar com a senhora algumas palavras que tem me apoiado nestas longas e sombrias noites de perigo, perdas e dor* - vemos Ryan observando Miller no chamado plano de Deus, com a câmera em uma posição superior mostrando ambos (figura r128)

Cito: “Eu oro para que nosso Pai Celestial possa apagar a angústia de seu luto e a deixe apenas com a doce lembrança de seus entes amados e que se foram, e o orgulho solene que deve ser seu por ter oferecido sacrifício tão imenso ao altar da liberdade. Abraham Lincoln”. Sincera e respeitosamente, George C. Marshall. General Chefe do Estado Maior.

As palavras de Lincoln são retomadas. Logo após o desembarque e a informação sobre três irmãos Ryan mortos, Lincoln foi utilizado para convencer os oficiais a resgatar o último dos irmãos vivos. Ao final do filme, com Ryan localizado e salvo, à custa da morte de quase todo o pelotão de Miller, Lincoln é mais uma vez mencionado, desta vez como um consolo para

a mãe de três filhos mortos. O “sacrifício ao altar da liberdade” é repetido, afirmando nas palavras de Lincoln e no discurso de Marshall as mortes que presenciamos durante o filme.

Há um corte para outra posição, que mostra Ryan lateralmente – ele permanece em pé, com Upham ao fundo, olhando fixo e triste para o corpo de Miller no chão. A câmera se aproxima de Ryan, em *contra-plongée* até ele ser enquadrado dos ombros para cima (*figura r129*). No exato instante em que termina a narração da carta lida pelo General Marshall, o rosto do jovem Ryan se transforma no rosto do idoso da abertura no cemitério (*figura r130*). A imagem do jovem no passado cede espaço à do idoso com rugas, cabelos ralos, casaco e camisa, como visto na abertura.

A trilha musical se torna emotiva e solene, incorporando mais instrumentos. O olhar de Ryan idoso permanece fixo no fora de campo. A câmera se movimenta ao seu redor. Vemos as árvores e as fileiras de cruzes ao fundo. O movimento termina quando vemos Ryan de costas, em *plongée*, com cruzes brancas diante de si (*figura r131*). Ele observa fixamente uma cruz. Ao fundo, seus familiares se aproximam caminhando pelo gramado e param a uma certa distância (*figura r132*).

Ryan se ajoelha diante da cruz e diz, com a câmera se aproximando dele: *Minha família veio comigo hoje. Eles quiserem estar comigo. Para ser sincero com você, eu não sabia como ia me sentir voltando aqui. Todo dia eu penso no que você disse naquele dia na ponte. Tentei viver a minha vida o melhor que pude. Espero que tenha sido suficiente, espero que pelo menos aos seus olhos eu tenha merecido tudo que vocês fizeram por mim.* Ao final do plano, o idoso fala com dificuldade e chora. “Mover o espectador emocionalmente, preferencialmente às lágrimas, é o mais óbvio e paradigmático objetivo do melodrama como modo de geração de afeto”, argumenta Soltysik (2009, p. 12).

Há apenas um pedaço da cruz no quadro. Ele se levanta e um plano o mostra de perfil. Sua esposa se aproxima, olha para baixo e lê: *Capitão John Miller*. Ryan diz a ela: *Diga que eu vivi uma boa vida. Diga que eu sou um bom homem* (*figura r133*). A mulher olha para a cruz, olha para Ryan e diz: *Você é* (*figura r134*). Ele se afasta e caminha para os familiares, parando no gramado na metade do caminho e olhando para trás. A câmera se afasta, o quadro é aberto, a música se torna mais intensa até vermos Ryan dando um passo e batendo continência diante da cruz branca, tendo ao fundo a esposa e seus filhos e netos (*figura r135*). Há um corte, vemos Ryan de costas, sua mão abaixa, a câmera se move em direção à cruz e se aproxima até que possamos ler a inscrição gravada nela: *John H. Miller Capt 2 Rangers BN Pennsylvania June 1944* (*figura r136*). A cruz branca com o nome de Miller desaparece em fusão, surgindo em seu lugar a bandeira desbotada dos Estados Unidos tremulando ao vento (*figura r137*), retomando

a imagem que abre o filme. Ouvimos os últimos acordes da trilha sonora até que a bandeira desaparece, a tela se torna escura e lemos: *Directed by Steven Spielberg*.

A transição do *close-up* dos olhos do idoso no prólogo para as mãos tremendo do Capitão Miller no Higgins nos levaram a crer que a narrativa seria de Miller, uma ambiguidade sustentada até o desfecho do filme, quando reconhecemos que o protagonista morre e o personagem mencionado no título surge quase ao final e tem presença pouco significativa na construção do enredo. A busca por Ryan, seguindo ordens superiores, é a mola que move o esquadrão liderado por Miller, mas o próprio Ryan enquanto personagem, desde o momento em que é encontrado, pouco age, pouco fala e não influencia o andamento do filme. O que faz do filme entre o prólogo e o encerramento um falso flashback.

Após o prólogo, serão necessários 1'45'' até que ele seja localizado. Apenas a partir deste momento é que poderíamos legitimar Ryan como narrador dos acontecimentos. Ainda assim, de uma pequena parte deles, pois ele sequer toma parte na batalha pela ponte de Ramelle. Todo o trecho anterior, do desembarque em Omaha até sua localização no campo de girassóis nos é transmitido por diversos narradores, ou focalizadores múltiplos – sobretudo Miller e Upham - recorrendo à terminologia de Genette (1978), conforme mencionamos na introdução.

Temos então a liberdade própria do narrador ficcional, que insere o mecanismo da moldura, no início do filme, para recuar no passado e flutuar livremente entre diversos personagens, para voltar ao Ryan idoso no presente, no cemitério. A transição temporal com a utilização de *morphing*³¹⁰ do Ryan jovem em 1944 para o idoso em 1998 cumpre duas funções. A primeira é explicitar a elipse, recurso importante na narrativa, eliminando, sobretudo na chamada narrativa clássica, trechos de menor peso dramático em prol de outros mais intensos. Nada sabemos sobre o que aconteceu desde a batalha na ponte de Ramelle até a chegada de Ryan ao cemitério americano na Normandia.

A segunda função da transição surge quase como consequência deste vácuo narrativo, costurando as últimas palavras de Miller *Faça por merecer* à necessidade de Ryan idoso de confirmar com a esposa a responsabilidade pela resposta. Percebe-se uma certa insegurança na pergunta dele, o que sugere um débito para com os soldados que morreram para salvá-lo. Todo o sacrifício “oferecido ao altar da liberdade” pelo grupo de Miller nos é confirmado por um breve e seco *Sim* por parte da esposa de Ryan. Não temos como afirmar se ele fez por merecer, como pediu Miller. O pouco que sabemos sobre ele inferimos da presença de sua família: a companheira dedicada, os filhos atenciosos e os netos. Registrar a presença de uma típica

---

³¹⁰ *Morphing* é o efeito que altera uma imagem em seu lugar cria outra em uma passagem sutil.

família americana branca de classe média como indício de “fazer por merecer” parece pouco diante do que foi necessário para que Ryan estivesse vivo. Tal leitura pode ser limitadora, pedindo que nossas considerações se voltem exclusivamente às imagens do filme. Já que pouco sabemos sobre Ryan, nos resta assumir que a presença da família branca, no início e no final, contém em si a resposta.

A família no presente justifica o sacrifício do passado. As cruzes dos túmulos indicam a crença cristã na vida eterna, na ressurreição junto a uma entidade divina superior após uma existência plena de sofrimentos e sacrifícios terrenos. Além da família e da fé, o terceiro sustentáculo desta tríade, coerente com as duas anteriores, é o patriotismo. O sacrifício permite a existência livre da família, é condição para a salvação e é consumado em prol de uma nação. Família, fé e pátria estão sintetizados nos planos que abrem e fecham o filme, em um cemitério, solicitando explicitamente que os sacrificados em 1944 não sejam esquecidos pelos espectadores de 1998³¹¹. Assim, o filme não apenas se limita a construir uma narrativa, mas faz um apelo para ser reconhecido como uma memória viva, a ser retomada no presente.

Soltysik (2009), acredita que o dilema posicionado desde o início do filme e lembrado pelos soldados em vários momentos – quantos homens precisam morrer para que apenas um viva? - se resolve na lógica do melodrama, com a morte (igual a sacrifício) de quase todo o grupo liderado por Miller. Em seguida, no cemitério, os códigos do melodrama - cemitério, cruzes (símbolos de perda), família, lágrimas sinceras, música orquestral - confirmam e respondem à pergunta de Ryan se ele foi um bom homem e que fez por merecer o sacrifício de tantos.

Charles Burnetts lembra que a transição entre o Ryan jovem e o idoso, construída essencialmente com *close-ups* dos atores, apresenta pouca ação, como uma fotografia *still* – um registro sutil do sofrimento diante da morte. Quando o filme retorna a moldura temporal do presente, é como se o tempo transcorrido não tivesse efeito para o sentimento representado, defende o crítico. Burnetts analisa que a ordem no passado *Faça por merecer* é respondida em termos puramente cinematográficos, quando o plano seguinte ao de Ryan idoso mostra tanto ele quanto sua família, ou seja, a resposta ao pedido no passado é dada no presente, na construção de uma unidade familiar que, defende, simboliza todas as famílias e indica o

---

³¹¹ Os cemitérios são espaços de veneração e respeito aos que se foram, “marcos e testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade” (Nora, 1993, p. 13). Le Goff chama a atenção para o fato de que foi após a Revolução Francesa que se localiza este retorno à memória dos mortos na Europa. “A grande época dos cemitérios começa, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e rito da visita ao cemitério. O túmulo separado da igreja voltou a ser centro de lembrança”. (1990, p. 462).

imperativo moral apresentado pelo filme, o sacrifício da guerra como preço para a preservação da família.

A partir deste final, Burnetts comenta ainda como o sentimentalismo é empregado e na obra de Spielberg, constantemente criticado por ser justamente sentimental em excesso em seus filmes. A relação entre Ryan no passado e no presente motiva o autor a questionar que tipo de sentimento está em jogo e quem está sendo sentimental. “É Ryan, Spielberg ou o espectador? Ou esta cena, problemática para alguns, uma evocação de todos os três projetados como uma comunidade de crenças e emoções partilhadas” (2009, p. 80). Para o autor, o próprio emprego do termo sentimento pela crítica carrega conotações negativas, como manipulação das emoções dentro do entretenimento popular e sua associação com o melodrama. A posição sustentada é que o cineasta consegue criar finais que conciliam a estética realista desenvolvida durante o filme (tanto em *Ryan* quanto em *Schindler*, por exemplo) para encaixar o momento do *pathos* melodramático, como se suas obras mudassem de rumo em suas resoluções. Observação pertinente, que aponta para a conciliação entre a representação de pretensão mais realista com a necessidade de uma resolução de apelo emocional. Neste jogo, a recriação do passado será engolida pela conexão sentimental com o público – sendo esta baseada no melodrama.

4.3. Reações ao filme: *The Good War*, neoliberalismo dos anos 1990, salvação, *war film* e melodrama

Antecipamos as manifestações sobre o filme no decorrer da análise, em especial as críticas à pretendida proposta documental como motivação da sequência do desembarque na Praia de Omaha. Apresentamos a seguir uma seleção de posições em torno do filme, do cineasta e sua relação com o tema da guerra, o diálogo que o filme promove com o war film e o melodrama e o momento em que o filme circula, o final dos anos 1990.

A leitura que Frederick Wasser³¹² faz de *Ryan* situa o filme em três contextos: político, cinematográfico e generacional (2010). Na perspectiva política, o autor defende que os anos Clinton apresentaram uma visão mais inclusiva da relação dos Estados Unidos com o mundo. O argumento é que acontecimentos como a queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria forçaram uma atitude mais cautelosa do governo americano em outros países. Apesar de intervenções pontuais na Somália e em Ruanda, o governo hesitou bastante antes de tomar uma

---

³¹² Professor de *Media Studies* do Brooklyn College e autor de *Steven Spielberg's America* (2010).

atitude em relação ao pior conflito étnico e genocida desde o Holocausto, a guerra na antiga Iugoslávia.

Ryan, defende Wasser, surge como se lembrasse ao mundo do papel desempenhado pelos Estados Unidos na libertação da Europa há poucas décadas atrás. Uma liberdade que cobrou um preço caríssimo em violência e mortes, como o filme deixa bem claro. Outra possibilidade de contextualização seria ver o filme como uma lembrança de que, desta vez, o conflito deveria ser resolvido pelos próprios europeus. O autor lembra que o país acabou intervindo nos Balcãs, mas, para evitar a morte de seus soldados, optou por bombardeios aéreos, pouco eficazes para acabar com o conflito.

O contexto cinematográfico revela uma mudança no *war movie* em relação aos filmes do gênero produzidos nos anos 1980. O crítico explica que a década havia sido dominada por filmes de apelo popular estrelados por heróis violentos, musculosos e quase sempre infalíveis como Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger e Chuck Norris, em produções conhecidas como *Army of One*³¹³. Sozinhos, seus personagens venciam exércitos ou inimigos em número muito superior e não hesitavam em empregar qualquer forma de violência para se impor. Estas fantasias de supremacia militarista masculina passavam longe de noções como cooperação, trabalho em equipe e desespero do homem diante da morte – temas que são evidenciados no *war movie* em *Ryan*.

Como muitos de sua geração, Spielberg evitou o serviço militar durante a Guerra do Vietnã³¹⁴. Wasser aponta que muitos jovens desta geração não se sentiam nada heroicos seja servindo na *Bad War* ou escapando do serviço militar. Daí que o interesse do cineasta pelo sacrifício compartilhado que a guerra traz não deixa de carregar uma grande parcela de culpa de sua geração em relação ao período do conflito com o Vietnã.

“Confusão e imoralidade têm sido verdades em toda guerra, mas a geração do Vietnã foi a primeira a forçar estas ambivalências e lapsos para que fossem abertas. Spielberg estava determinado a voltar atrás e fazer um filme que apresentasse as mesmas questões sobre a Segunda Guerra Mundial, e ao mesmo tempo expressar admiração pela geração que lutou a guerra anterior” (2010, p. 173).

³¹³ Em *Rambo (First Blood)*, Ted Kotcheff, 1982) o personagem de Stallone arrasa uma cidade; em *Rambo II (Rambo First Blood II)*, George Cosmatos, 1985), John Rambo volta ao Vietnã para resgatar prisioneiros americanos e acaba enfrentando soviéticos e vietnamitas. Em *Comando para Matar (Commando)*, Mark Lester, 1985) Schwarzenegger vive um soldado aposentado das Forças Especiais que enfrenta um exército mercenário para salvar sua filha sequestrada. Em *Invasão USA (Invasion USA)*, Joseph Zito, 1985) Norris é um agente aposentado da CIA que salva os Estados Unidos de uma invasão comunista.

³¹⁴ *The Post* (2018), o mais recente filme de Spielberg também é o primeiro trabalho do cineasta a abordar o conflito no Vietnã, incluindo uma cena de batalha logo no início.

Enquanto a Segunda Guerra é conhecida pelos americanos como *The Good War*, por fornecer uma causa considerada nobre (derrotar a tirania nazista) e um inimigo claro (os alemães), os conflitos na Ásia provocaram não apenas divisões e protestos, mas levaram a uma revisão mais crítica dos filmes sobre a Segunda Guerra (Friedman, 2006). Para o autor, as certezas morais sobre a *Good War* foram abaladas com o Vietnã, o que talvez possa explicar porque *Ryan* é um filme com uma ambientação dos anos 1940, com grande esmero nos detalhes, no qual Upham, o covarde paralisado pelo medo e que se recusa a lutar, sobrevive, assim como o insubordinado e questionador Melish, enquanto os outros personagens morrem em combate. Sem o Vietnã, não existiriam nem Upham, nem Melish. “Sem o Vietnã (...) eu nunca poderia ter feito *Ryan* tão honestamente como eu fiz porque (o Vietnã) preparou as plateias para aceitar a guerra pelo que ela era, não a guerra como desculpa para romantizar um acontecimento”, confirma o diretor (Hammond citado por Friedman, p 221).

Robert Toplin³¹⁵ promove um interessante exercício comparativo entre *Ryan* e *The Longest Day* (1962), títulos que ele elenca como dois dos mais influentes filmes americanos sobre a Segunda Guerra Mundial e que guardam similaridades: ambos tratam da operação na Normandia em 6 de junho de 1944; foram baseados em livros de historiadores (o de 1962 é baseado em livro homônimo de Cornelius Ryan), obtiveram êxito de público na época de seus lançamentos e os dois projetos foram liderados por forças da indústria de Hollywood - Darryl Zanuck produziu e dirigiu mais da metade do filme de 1962 (2008).

Toplin lê o épico dos anos 1960 como uma mensagem clara sobre a Guerra Fria, glorificando a cooperação entre americanos, franceses e britânicos contra um inimigo comum, a ameaça comunista. O filme foi lançado em outubro de 1962, poucas semanas antes do início da crise dos mísseis soviéticos em Cuba. Um elenco de estrelas (John Wayne, Henry Fonda, Robert Mitchum) protagoniza a narrativa do desembarque em uma superprodução com navios, tanques, caminhões e aviões cedidos pelos aliados da Otan, contando com o empréstimo de 200 soldados franceses para garantir um esforço de autenticidade nunca visto nos cinemas.

Já *Ryan* é situado pelo historiador em um contexto bem diferente. Ao final dos anos 1990, conflitos em territórios estrangeiros eram algo bem distante da realidade dos americanos. As lembranças mais recentes e perturbadoras foram as intervenções na Somália e na Sérvia. De acordo com ele, “a lembrança de *Ryan* dos horrores da guerra caiu bem a uma população americana e global que trazia grandes esperanças de avanços internacionais sem custos em

---

315 Professor de História da *University of North Carolina* (Wilmington), autor de livros como *Ken Burn's Civil War: Historians Respond* (1996) e *Abolition of Slavery in Brazil: 1880-1888* (1975), além de artigos sobre história e cinema.

direção à paz no mundo pós-Guerra Fria” (2008, p. 309). O autor argumenta que em *Ryan* a *Good War* é imediatamente associada a uma causa justa, a um sacrifício por um bem maior, mais nobre – um sentimento que fala diretamente ao público americano dos anos 1990, que não precisou lutar em conflito algum para defender conceitos como liberdade ou democracia, se excetuamos a primeira Guerra do Iraque.

Para o historiador, o ambiente em que circularam *The Longest Day* e *Ryan* também merece ser mencionado. O filme de Zanuck foi lançado quando Hollywood ainda produzia os tradicionais *big budgets*, com grandes orçamentos e elencos. Na década de 1990, o público americano já tinha a disposição canais por assinatura como *HBO*, *Discovery* e *History*, que traziam programas com reconstituições e encenações de eventos históricos, pressionando os cinemas a oferecer uma experiência diferenciada. O filme de Spielberg, argumenta Toplin, proporciona uma experiência emocional muito mais profunda que outros *war movies* dos anos 1940, 1950 e 1960.

Catherine Kodat³¹⁶ argumenta que *Ryan* (assim como *Amistad*) revela como os valores neoconservadores da era Reagan e Bush foram transmitidos, com pouca alteração, aos anos neoliberais da administração Clinton. Tanto no tema quanto esteticamente, a autora defende que o filme recorre à história americana para renovar a credibilidade da dominação global americana. Ela situa *Ryan* (e *Amistad*) em um *continuum* ideológico e cinematográfico iniciado com *The Birth of a Nation* (1915), defendendo que: “*Ryan* é *The Birth of a Nation* sem negros, a medida em que o filme de Spielberg, como o épico de Griffith, busca justificar a ordem social atual através de um apelo a uma história profundamente racializada, que é também completamente encenada” (2000, p. 89). A ausência de negros teria sido justificada pelos produtores devido ao fato de que as unidades de militares americanos representadas no filme eram compostas apenas por soldados brancos³¹⁷. Trata-se de uma ironia gigantesca, que o filme evita: tropas segregadas de brancos e negros desembarcam na Europa para combater a ditadura nazista e racista dos alemães.

Thomas Doherty³¹⁸ chama a atenção para um detalhe importante na recepção do filme. Emissoras de TV americanas deram destaque ao testemunho de combatentes veteranos. Muitos

---

³¹⁶ Professora do *College of Arts and Sciences* da Lewis & Clark, como pesquisadora é uma autoridade na obra de William Faulkner e pesquisa cultura americana no século XX na dança, cinema, música e literatura. Autora de *Don't Act, Just Dance: The Metapolitics of Cold War Culture* (2015). Disponível em: <http://college.lclark.edu/live/profiles/5732>. Acesso em: 07/12/17.

³¹⁷ Friedman (2006) lembra que os veteranos negros reclamaram da ausência total de negros no filme e que até a Guerra da Coreia, pelotões raciais integrados existiam apenas nos filmes, mas nunca nos campos de batalha.

³¹⁸ Professor de *American Studies* (Brandeis University), editor de *Cineaste* e crítico de cinema da *Journal of American History*. Publicou *Hollywood and Hitler- 1933-1939* (2013). Disponível em:

destes, informa, estiveram no Dia D, foram recrutados em seções locais da organização *VFW* (*Veterans of Foreign Wars*) para assistir ao filme em multiplexes, tiveram suas reações emocionadas registradas na saída dos cinemas e exibidas nos noticiários como parte da estratégia de divulgação do filme. Segundo o historiador, “não se pode deixar de ser tocado pelas reações arrasadas, as memórias traumáticas emergindo sob o poder do filme, mas também é inevitável pensar que estes soldados idosos não vão muito mais ao cinema” (1998, p. 2).

Para Richard Jameson (1998), o impacto do filme foi profundo também entre o público mais jovem, bem distante dos sacrifícios dos soldados em 1944, como retrata a produção. De acordo com o autor, “assim como *A Lista de Schindler* deu ao Holocausto uma validade pop que nenhum programa de história da PBS poderia atingir, da mesma forma *Ryan* evocou a memória e o espírito da nossa Grande Guerra, enquanto mostra que ela não foi menos terrível por isso” (p. 3).

Autor de um livro que é referência sobre a operação dos aliados na Normandia, o historiador militar britânico Anthony Beevor considera o filme pavoroso, com exceção da sequência de desembarque em Ryan, vista por ele como uma das mais realistas cenas de batalhas já filmadas. Para ele, “é um clichê de *Dirty Dozen* na pior forma”³¹⁹. Em sua crítica ao filme, Beevor afirma que qualquer diretor que aborde o tema precisa levar em conta que o esforço aliado para retomar a Europa foi bem além do dia D, data que, tal como abordada no cinema por filmes como *The Longest Day* (Darryl Zanuck, 1962) e *Ryan* constrói a impressão que após o desembarque o passo seguinte foi a libertação de Paris, enquanto que a batalha pela Normandia foi muito mais sangrenta e complexa.

“O problema central é que a verdade histórica e as necessidades da indústria do cinema e da televisão permanecem fundamentalmente incompatíveis. Hollywood em que simplificar a II Guerra mundial de acordo com um conjunto de fórmulas (...). Seus filmes precisam ter heróis e é claro vilões. Raramente há tonalidades de cinza”³²⁰.

Beevor, historiador com livros obrigatórios para quem se interessa por história militar, ignora que o filme não trata da campanha aliada em sua totalidade, que levou quase um ano de

---

<http://www.brandeis.edu/facultyguide/person.html?emplid=0adcef42793cb212c9d013f9b84de92bfbcf6972>. Acesso em 02/12/17.

³¹⁹ Disponível em: <http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/books/11/11/beevor.movies.dday/index.html>. Acesso em 20/09/2017. O livro de Beevor, um primoroso esforço de pesquisa, é *O Dia D: A batalha pela Normandia*. (2010). Além deste, ele é autor de *A Segunda Guerra Mundial* (2012), *Berlim: A Queda – 1945* (2002), *Stalingrado* (1998), *Paris Depois da Libertação* (1994). O filme citado, *Dirty Dozen* (No Brasil, *Os Doze Condenados*) de 1967, dirigido por Robert Aldrich, aborda uma missão de um grupo de sentenciados a morte e condenados atrás das linhas alemãs às vésperas do Dia D.

³²⁰ Disponível em: <http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/books/11/11/beevor.movies.dday/index.html>. Acesso em 20/09/2017.

junho de 1944 até a rendição da Alemanha em maio de 1945, mas apenas de um momento da operação *Overlord*, a tomada das praias no litoral francês. Nas entrelinhas de sua crítica percebe-se uma insatisfação com a ausência do envolvimento britânico no desembarque mostrado no filme.

4.3.1. *War film* – referências

Ryan dialoga com vários filmes de guerra. São tantas as referências ao gênero que a obra funciona como um compêndio do *war film* (Chapman, 2008, pp. 31-33). *O Mais Longo dos Dias* (*The Longest Day*, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Osvald, 1962) é sem dúvida a referência mais explícita; a bandeira americana que abre a tela o filme remete a *Patton* (Franklin Schaffner, 1970); a operação na praia e os inimigos queimados com lanças chamas lembram *Iwo Jima, o Portal da Glória* (*Sands of Iwo Jima*, Allan Dwan 1949); as mortes em câmera lenta são citações de *A Cruz de Ferro* (*Cross of Iron*, Sam Peckinpah, 1977); a narrativa do grupo que precisa encontrar um paraquedista sobrevivente conversa com *Um Passeio ao Sol* (*A Walk in the Sun*, Lewis Milestone, 1945); o personagem do capitão Miller é inspirado no oficial interpretado por Robert Mitchum em *Também somos Seres Humanos* (*The Story of GI Joe*, William Wellman, (1945).

Jameson (1998) lembra ainda de *Agonia e Glória* (*The Big Red One*, Samuel Fuller, 1980) e outro filme de Sam Peckinpah, o western *Meu Ódio Será Tua Herança* (*The Wild Bunch*, 1969), que fornece o modelo estrutural a *Ryan*. Para ele, “os dois filmes começam e terminam com batalhas que redefinem, para suas respectivas épocas, o impacto da violência no cinema” (p.4).

De acordo com Friedman (2006, p. 229), outras referências temáticas e estilísticas que Spielberg cita são os *combat films* dos cineastas Lewis Milestone (*Nada de Novo no Front* - *All Quiet on the Western Front*, 1930, e *Os Bravos Morrem de Pé* - *Pork Chop Hill*, 1959), Samuel Fuller (*Capacete de Aço* - *The Steel Helmet*, 1951), Don Siegel (*O Inferno é para os Heróis* - *Hell Is for Heroes*, 1962) e William Wellman (*O Preço da Glória* - *Battleground*, 1949); documentários sobre a guerra: *The Battle of San Pietro* (John Huston, 1945), um relato da campanha americana na Itália sob a perspectiva de um soldado comum; *With the Marines At Tarawa* (Louis Hayward, 1944), sobre um ataque americano a um atol japonês; *The Memphis Belle* (1944); a série de propaganda *Why We Fight* (Frank Capra e outros, 1942–1945); *The Battle of Midway* (John Ford, 1942) e as cenas coloridas em 16mm dos *Signal Corps* filmadas por George Stevens.

A citação a tantos filmes é uma prática comum à geração da Nova Hollywood, à qual Spielberg pertence, ao lado de George Lucas, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Martin Scorsese e outros jovens cineastas que trouxeram uma perspectiva mais pessoal aos filmes produzido pelos grandes estúdios ao final da década de 1960. Esta geração de cinéfilos, abertos tanto à tradição do cinema narrativo americano quanto às inovações estéticas dos novos cinemas europeus do pós-Guerra teve a oportunidade de estudar em cursos universitários nos Estados Unidos, o que explica a quantidade imensa de referências temáticas e estéticas em seus filmes.

Finalizamos o capítulo dedicado ao filme lembrando da legitimidade das críticas apontadas por historiadores e teóricos. Ao construir toda uma estratégia de promoção visando reforçar a noção de autenticidade e a inspiração em imagens reais do conflito, o filme permite que este discurso entre em contradição com a inserção de pontos de vista que revelam os combatentes alemães na sequência do desembarque. Ao procurar a verossimilhança nos detalhes, trazendo combatentes que participaram de outros conflitos e treinando os atores, o filme se posiciona como um *war film*, mas sua construção, confirme apontamos e as manifestações que citamos, não consegue afastá-lo do melodrama masculino. Tão masculino que praticamente exclui a mulher da representação, mantendo-a como lembrança nos diálogos dos soldados ou como imagem idílica na casa da mãe dos Ryan.

Apesar destas e de outras questões problemáticas que apontamos, consideramos que o filme realiza com êxito a tarefa de renovar o *war film* para o público do final dos anos 1990, aquele que, como mencionamos, está bem distante da violência da guerra. Mais que um *war film*, *Ryan* é um melodrama de guerra que expõe a fragilidade de homens que combatem e que suplicam pela mãe antes de morrer. Esta fragilidade é simbolizada, como vimos, em Upham, o intelectual covarde que sobrevive porque se vê paralisado diante do caos da guerra. Upham representa o próprio Spielberg, alguém que não lutou no Vietnã e que observa o conflito de 1944 sob uma ótica particular, a o drama humano individual, do sangue na carta sob a chuva, da paralisia de Upham, do paramédico Wade que suplica pela mãe.

Esta perspectiva pessoal, conectada ao melodrama e ao *war film*, nos torna próximos de Miller e seu grupo e acabamos sendo conduzidos, pela moldura temporal do presente, a compartilhar (ou observar ou ainda recusar, se assim quisermos) as noções de sacrifício sugeridas. O resultado é que, apesar dos problemas que descrevemos, *Ryan* funciona como melodrama de guerra, disparando imagens e sons que despertam emoções no público, e como *war film*, com suas cenas de ação e de batalha desprovidas de heroísmo e bravura. Retomaremos o filme nas considerações finais.

Caderno de Imagens – *O Resgate do Soldado Ryan*

Crédito das imagens: DVD Paramount Collection, 2003 (169 min.)

(figura r1)

(figura r2)

(figura r3)

(figura r4)

(figura r5)

(figura r6)

(figura r7)

(figura r8) Crédito:
DVD *E o Vento Levou* (Warner, 233 min., 2010)

(figura r9)

(figura r10)

(figura r11)

(figura r12)

(figura r13)

(figura r14)

(figura r15)

(figura r16)

(figura r17)

(figura r18)

(figura r19)

(figura r20)

(figura r21)

(figura r22)

(figura r23)

(figura r24)

(figura r25)

(figura r26)

(figura r27)

(figura r28)

(figura 29)

(figura r30)

(figura r31)

(figura r32)

(figura r33)

(figura r34)

(figura r35)

(figura r36)

(figura r37)

(figura r38)

(figura r39)

(figura r40)

(figura r41)

(figura r42)

(figura r43)

(figura r44)

(figura r45)

(figura r46)

(figura r47)

(figura r48)

Crédito: Robert Capa. International Center of Photography, 1944. Normandy. June 6th, 1944. *American troops landing on Omaha Beach*. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-cap-a-day-omaha-beach/> (Acesso em 21/02/18).

(figura r49)

(figura r50)

(figura r51)

(figura r52)

(figura r53)

(figura r54)

(figura r55)

(figura r56)

(figura r57)

(figura r58)

(figura r59)

(figura r60)

(figura r61)

(figura r62)

(figura r63)

(figura r64)

(figura r65)

(figura r66)

(figura r67)

(figura r68)

(figura r69)

(figura r70)

(figura r71)

(figura r72)

(figura r73)

(figura r74)

(figura r75)

(figura r76)

(figura r77)

(figura r78)

(figura r79)

(figura r80)

(figura r81)

(figura r82)

(figura r83)

(figura r84)

(figura r85)

(figura r86)

(figura r87)

(figura r88)

(figura r89)

(figura r90)

(figura r91)

(figura r92)

(figura r93)

(figura r94)

(figura r95)

(figura r96)

(figura r97)

(figura r98)

(figura r99)

(figura r100)

(figura r101)

(figura r102)

(figura r103)

(figura r104)

(figura r105)

(figura r106)

(figura r107)

(figura r108)

(figura r109)

(figura r110)

(figura r111)

(figura r112)

(figura r113)

(figura r114)

(figura r115)

(figura r116)

(figura r117)

(figura r118)

(figura r119)

(figura r120)

(figura r121)

(figura r122)

(figura r123)

(figura r124)

(figura r125)

(figura r126)

(figura r127)

(figura r128)

(figura r129)

(figura r130)

(figura r131)

(figura r132)

(figura r133)

(figura r134)

(figura r135)

(figura r136)

(figura r137)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, com esta tese, demonstrar a relação entre cinema e história tal como é construída pelo cineasta Steven Spielberg em quatro filmes. No quatro capítulos, indicamos que esta construção é feita com os códigos do melodrama, dentro de uma perspectiva autoral. Cada um dos filmes selecionados e analisados forneceu subsídios para corroborar a proposta de uma abordagem cinematográfica melodramática e pessoal de diferentes momentos históricos, criando assim variações em torno na “forma cinematográfica da história” (Baecque, 2012).

Em *Amistad*, como destacamos no primeiro capítulo, esta forma exigiu o testemunho pessoal de um personagem africano capturado, escravizado e sobrevivente da Travessia do Atlântico. Sua narrativa no espaço de uma corte – que basicamente é o lugar de disputas entre narrativas – se converte em relato verbal traduzido por um intérprete aos presentes naquele local. Para nós, as palavras são substituídas por imagens e sons, que demonstram e sintetizam a crueldade e a violência do empreendimento escravagista no século XIX.

Um dos filmes esteticamente menos inspirados do diretor, *Amistad* tem como eixo principal esta narrativa em primeira pessoa: todo o filme é preparado para que ela se manifeste – um *flashback*, intervenção gritante do narrador, que corre quase na metade do filme - e após sua apresentação a trama é acelerada até o julgamento na Suprema Corte e o desfecho recheado de alívio com a destruição da fortaleza de escravos. Um alívio digno do melodrama, porém, com o plano de Cinque no navio que o conduz de volta à Serra Leoa, conforme apontamos, carregado com uma certa ambiguidade. O drama pessoal de Cinque e seus conterrâneos é legitimado porque ele próprio o protagoniza e o transforma em narrativa – daí a opção de abordar o episódio da revolta de escravos e do conflito entre Estados Unidos e Espanha a partir do relato do líder africano.

O relato protagonizado por uma testemunha se transforma em imagem estática em *Lincoln*. Dedicamos um espaço generoso do capítulo voltado ao filme para refletir sobre a presença das *glass plates* de fugitivos e libertos, vistas na diegese como imagens de escravos. Como analisamos, esta situação ocorre em dois momentos, primeiro com Lincoln e posteriormente com o filho Tad. A opção do cineasta foi manter a escravidão, tema central da narrativa - uma vez que toda ela é centrada no empenho do presidente e aliados na sua abolição, dentro do sistema democrático americano – limitada a estes retratos. A abordagem que o cineasta cria dos últimos meses de vida do presidente passa pela noção do observador que olha e do objeto (imagem) que é visto. Só dentro das *glass plates* é que os personagens negros – todos personagens históricos, como demonstramos – são protagonistas. Fora dos retratos, são

serviçais, soldados e empregados sem falas ou inexpressivos. Já que estamos nos guiando pela noção de forma cinematográfica, podemos afirmar que em *Lincoln* a análise evidencia uma forma excludente e limitadora. Paralelamente a esta opção, a união entre melodrama e biografia procura humanizar o mito de Lincoln – com ênfase nos conflitos familiares – para ao final ceder à homenagem explícita, quando o narrador promove uma transição entre o corpo inerte de Lincoln e seu discurso de posse.

Em *A Lista de Schindler* há uma estrutura que demonstra a opção por uma forma específica de abordar um acontecimento histórico: a montagem paralela com intenção de estabelecer relações, comparações ou manifestar uma ideia. No filme em que a polaridade bondade e vilania se manifesta com maior força – ainda que Oskar Schindler seja conduzido ao polo da bondade durante a trama – o cineasta optou por criar várias sequências de imagens que se passam simultaneamente em dois espaços distintos, traduzindo com o recurso da montagem, puramente cinematográfico, a noção de polaridade e conflito entre Oskar (virtude) e Amon Goeth (maldade). Demonstramos a importância que as sequências de montagem têm no filme quando elas criam oposições: judeus forçados a morar no gueto x Oskar na confortável cama de um morador expulso; Oskar beija uma cantora x Goeth espanca Hellen Hirsch; Amon comanda a liquidação do gueto x Oskar assiste ao massacre da colina. A construção do acontecimento histórico em *Schindler* passa, cinematograficamente, pelo recurso do paralelismo das imagens.

No último capítulo da tese, vimos que em *O Resgate do Soldado Ryan* o cineasta procurou emular um determinado estilo documental de filmagem para recriar o desembarque americano na costa francesa em 1944. Esta escolha, de imitar os movimentos e enquadramentos instáveis e nervosos dos cinegrafistas das Forças Armadas, foi a forma encontrada para abordar a operação do Dia D do ponto de vista de quem esteve à frente do fogo inimigo nas primeiras levadas de soldados que chegaram à Praia de Omaha em junho de 1944. A longa e violenta sequência de desembarque, que procuramos analisar e debater com diferentes perspectivas críticas, é o momento que mais se sobressai no filme, inclusive pela incoerência ao incorporar o ponto de vista inimigo – da artilharia alemã – dentro da suposta intenção documental. A escolha de uma moldura narrativa no presente, em um cemitério, revela também uma opção em atualizar e sentimentalizar o momento que está sendo recriado.

Estas formas, sejam por uma narrativa em primeira pessoa – com o foco depositado em um personagem – por imagens estáticas, sequências de montagem ou imitação de estética documental, são desenvolvidas dentro dos limites do cinema de gênero, conforme descrevemos

na introdução. Drama de tribunal, *biopic*, Holocaust Film e *war film* conversam, se fundem e cedem aos sinais narrativos e visuais do melodrama, com sua ênfase em polaridades e emoções.

A partir dos filmes analisados, entendemos que o melodrama é uma opção para organizar o mundo. Opção moral, pois pede o conflito entre polos que sejam reconhecidos claramente como opostos – ainda que existam zonas cinzentas, estes polos devem ser evidenciados ao final. Opção narrativa e estética que pede uma determinada estrutura narrativa, personagens e conflitos, um arranjo de imagens e sons, que acabam tendo como resultado suscitar emoções, ao hipervalorizar momentos como despedidas, separações, reencontros e mortes.

Ao contrário do que supõe o senso comum, o melodrama não está confinado à dramaturgia televisiva e aos conflitos entre pais e filhos ou amores impossíveis. Há melodrama na política, nos telejornais, na publicidade, nos esportes e nas religiões. Por sua onipresença, ele acaba ganhando um status de modo natural de ver, sentir, organizar e se relacionar com os fenômenos sociais e culturais do mundo. Sua polarização e categorização reconhecível torna mais fácil, aos olhos do senso comum, a tarefa de lidar com dificuldades, conflitos, desafios e outros problemas da existência. Trata-se, no fundo, de ter em mente que tudo aquilo que importa é evidente, é oferecido sem restrições aos sentidos – sobretudo ao olhar. As emoções comuns aos seres humanos, as que se relacionam a vida e à morte, são as autênticas referências a serem consideradas. Tudo que não se pode ver com clareza, não se pode entender se é bem ou se é mal, não provoca emoções por identificação ou empatia, não interessa. Nesta lógica, tudo que não é melodrama não tem relevância porque não existe ou não emociona.

Daí que o melodrama é a força que move o cinema de massa, sobretudo o hollywoodiano, por um motivo não muito difícil de entender: o filme imita, desde Griffith, melodramaticamente, a vida. O personagem chora, grita, vibra, sofre, se arrepende, revela-se bondoso, se sacrifica, se comove e faz tudo que o público faria em seu lugar e tudo que certamente faria fora do filme. A narrativa desenvolve-se em torno de seres humanos que lidam com sentimentos, que são profundamente transformados por experiências ou que se sabem portadores de virtudes – mais ou menos como as vidas transcorrem fora das telas.

O melodrama também organiza a memória. Quando uma reforma ortográfica em língua portuguesa eliminou a distinção entre história (a ensinada em livros e considerada autêntica) e estória (considerada ficcional) os dois campos foram jogados, talvez à força, dentro da história. Em inglês a diferença entre *story* (ficção) e *history* (autêntica) ainda separa as áreas. Mencionamos esta diferenciação porque ao trazer para dentro de seus códigos a História (como concebida ortograficamente tempos atrás) o melodrama a transforma em estória (ou *story*).

Deste modo, não se pode exigir de um filme histórico o mesmo rigor que se pede para o trabalho de um historiador. O que uma obra acadêmica traz em detalhes, análise, cotejo de fontes e deduções, o filme procura traduzir em narrativa, construída com imagens e sons. Nos casos que estudamos, esta tradução passa pela via sentimental, em que o cineasta organiza dentro de outra lógica o que um historiador concluiu. A questão que se sobressai desta operação é que o filme também passa a ser considerado história, solicitando que seja estudado em sua especificidade – o que buscamos promover nesta tese, acrescentando ainda, propositalmente, críticas de estudiosos, especialistas e historiadores favoráveis ou descontentes com as liberdades tomadas pelas produções.

Na construção melodramática que o cineasta cria para os acontecimentos históricos transformados em filmes e analisados nos capítulos da tese, percebemos algumas estruturas que se repetem. Como no melodrama a noção de visibilidade é essencial, pois tudo deve ser evidenciado tanto para o personagem quanto para o público, notamos que as quatro produções apresentam o olhar que testemunha o horror. Em *Amistad*, Cinque é tanto protagonista quanto testemunha da crueldade dos marinheiros do navio Tecora. Há momentos em que nós o vemos propositalmente diante dos acontecimentos, quando, por exemplo, dois africanos são torturados e sangue espirra em Cinque.

Em *Lincoln*, a observação de *glass plates* de escravos fugitivos, alguns com visíveis marcas de torturas no corpo, relembra o personagem (e a nós, o público) sua missão em aprovar a 13ª emenda. Em *Schindler*, do alto de uma colina em seu cavalo, o empresário observa o massacre no gueto de Cracóvia, O gesto de testemunhar a liquidação do gueto marca a sua conversão e o início dos esforços para proteger seus empregados judeus. Em *Ryan*, o capitão Muller é momentaneamente paralisado, após testemunhar o massacre de corpos despedaçados na praia da Normandia pelas defesas alemãs. Após este breve bloqueio causado pela violência, ele retoma a consciência com o apoio de seus subordinados e passa a liderar o grupo. O melodrama valoriza os planos ponto de vista (Oroz, 1999) o que nos quatro filmes se traduz em testemunhos do horror conectados ao olhar de personagens que sofrem os efeitos deste horror, o registram confortavelmente e à distância, ou em imagem, ou são por ele impedidos de agir.

A violência se manifesta no início dos filmes analisados. A rebelião dos africanos a bordo do navio e o assassinato dos tripulantes espanhóis demonstra toda a revolta de um grupo escravizado e maltratado. A violência da sequência evoca a abertura de outros dois filmes: o desembarque dos aliados na Normandia em *O Resgate do Soldado Ryan* e a batalha de *Jenkis Ferry* no começo de *Lincoln* (2012).

As três aberturas apresentam lutas e mortes violentas. A presença das sequências de conflito logo no início desses três filmes indica que o seu narrador dos opta por estabelecer de forma inequívoca que os enredos a serem apresentados terão um ponto de partida identificável e, ainda, referem-se a acontecimentos registrados em fontes externas aos filmes, o que tem por objetivo, certamente, conferir mais peso e maior credibilidade à narração, dentro de uma lógica em que as alterações e construções de personagens, situações e diálogos ficcionais sejam vistas como verossímeis. Revolta de escravos, desembarque militar de aliados e a batalha entre soldados da União e confederados nos informam ainda que este narrador acredita que o curso dos acontecimentos não flui gratuitamente, e que as grandes mudanças exigem conflitos violentos. Podemos acrescentar a lista de aberturas violentas o prólogo de *Schindler*, em que uma família judia, por elipse, vai gradativamente desaparecendo até que o cômodo permanece vazio, apenas com uma vela cuja chama se apaga lentamente – símbolo da violência que será exercida contra o povo judeu no filme.

Pelo menos três dos filmes mostram a bandeira americana. Um prisioneiro africano a transforma em turbante no convés do navio logo após a revolta, em *Amistad*. O que chama a atenção é que se trata de um navio espanhol, que só estaria levando uma bandeira de outro país caso fosse necessário enganar a Marinha britânica, mas esta estratégia de disfarce não é citada no filme. Em *Lincoln* a bandeira americana surge logo no início, levada por um soldado da União durante a batalha de Jenkins Ferry, que é relatada ao protagonista por dois soldados que dela participaram.

No decorrer do filme, a bandeira aparece em diversos momentos, quase sempre próxima a Lincoln. Ao final, ela aparece pela última vez, tremulando em um mastro diante da Casa Branca, no momento do discurso de posse do segundo mandato do presidente. Em *O Resgate do Soldado Ryan*, a bandeira abre e encerra o filme: desbotada e tremulando ao vento, ela ocupa quase todo o quadro no prólogo, antes de vermos o personagem idoso caminhando no cemitério americano na Normandia e retorna no encerramento, antecedendo os créditos.

A referência à bandeira dos Estados Unidos, nestes três filmes que abordam o passado daquele país, apresentada no início das produções, situa o problema de um país enquanto metáfora de conflitos universais, ou seja, os problemas dos Estados Unidos são também os problemas enfrentados por outras nações da terra. E a solução para tais conflitos – seja uma defesa no ambiente jurídico, uma emenda de emancipação, ou uma operação de intervenção militar – é concebida e aplicada pelos Estados Unidos. Tal insistência em mostrar a bandeira empurra os filmes para uma leitura associada ao patriotismo, como se as obras tivessem a tarefa de criar e consolidar um grande painel da formação nacional. É importante ressaltar que os

filmes não se resumem a este aspecto do patriotismo, mas ele é um elemento que não pode ser ignorado, uma vez que Spielberg é um cineasta com grande interesse no passado dos Estados Unidos.

Uma marca essencial ao melodrama é a morte, seja encenada, referenciada ou como motivo para a ação de algum personagem ou mesmo. Observamos que em seus encerramentos os filmes lidam de diferentes formas com a morte. Em *Amistad* vemos Cinque na proa do navio que conduz ele e os africanos livres de volta a sua terra natal. Porém o narrador nos informa, com o personagem ainda no navio – ou seja, antecipando-se ao que ele verá em seguida e nos fornecendo uma informação antes dele – que seu país estava mergulhado em guerras e que ele não conseguiu mais reencontrar seus familiares, provavelmente vendidos como escravos ou mortos. Se não há morte encenada, há a morte na forma da impossibilidade do reencontro familiar.

Em *Lincoln* o corpo do presidente morto em uma cama é visto com grande impacto visual, com uma luminosidade intensa, oriunda de uma fonte superior, dando ao personagem um caráter divino. A *Lista de Schindler* termina em um cemitério, com uma homenagem dos sobreviventes ao empresário. *O Resgate do Soldado Ryan* começa e termina em um cemitério, onde o personagem idoso caminha entre centenas de cruzes de combatentes mortos na Segunda Guerra Mundial.

Mencionamos no capítulo sobre *Ryan* uma ideia, sugerida por Mc Bride (2010), de que o cineasta tem uma relação problemática com figuras paternas. Os filmes que analisamos mostram personagens que ou são pais ou exercem o papel paterno, literal ou simbolicamente. Cinque é não apenas um líder, mas uma figura paterna para seus companheiros prisioneiros. Em solo americano, esta paternidade é transferida aos abolicionistas, que por sua vez vão buscar apoio do ex-presidente John Quincy Adams – que passa a ser a referência paternal para os abolicionistas, mas com Cinque desenvolve outro tipo de relação, de igual para igual. A paternidade é tão presente no filme que em duas ocasiões os *Founding Fathers* são mencionados. Primeiro, quando Joadson apela a Adams para aceitar o caso e na Suprema Corte, quando Adams cita os fundadores durante a defesa dos africanos – paternidade como herança de uma tradição.

Lincoln é o pai modelo no filme de 2012. Ele é o pai de seus filhos Robert – com o qual discute e tenta afastar da Guerra Civil – e Tad – com quem divide momentos agradáveis de afeto. E também é o *Father Abraham*, da canção que o público canta quando a bandeira americana é hasteada em uma cerimônia, o pai que, à custa do conflito com os confederados, vai conseguir manter a nação (seus filhos) unida. Como pai severo, mas correto, ele pune o Sul

por sua rebeldia, mas tem em seu íntimo um plano para retomar as relações com os rebeldes após o fim do conflito, deixando claro ao General Grant que não quer retaliações (aceita os filhos de volta sem ressentimentos). Dada a opção do filme em excluir outros agentes políticos dos esforços pela emancipação, o filme também coloca Lincoln como o pai dos escravos. As esferas do pai no âmbito privado, e do pai da nação, no domínio público, são costuradas durante a narrativa.

Oskar Schindler é uma figura paterna um pouco diferente das mostradas nos outros filmes que estudamos. Ele é casado, mas não tem filhos e prefere ter relacionamentos com diversas mulheres, mas sem o comprometimento familiar. Trata-se de um personagem que recusa explicitamente a paternidade, mas que no papel de pai dos empregados judeus encontra sua salvação. Schindler não é o pai biológico, como Lincoln, mas o pai protetor e salvador dos prisioneiros. É no exercício desta paternidade simbólica, no empenho em ampliar a lista de judeus comprados junto a Amon, que ele se transforma. Como o Schindler histórico não teve filhos, ao final do filme, na homenagem no cemitério em Israel, vemos a viúva Emily – que se separou de Oskar anos após o fim da guerra – ao lado do ator Ben Kingsley, que interpreta o contador Itzhak Stern, um dos judeus (filhos) salvos pelo empresário.

Em o *Ryan*, o Capitão Miller exerce o papel paterno protegendo e liderando seu pelotão. É ele quem ordena as ações, quem seleciona os soldados por suas habilidades e os repreende quando cometem algum erro, como no caso de Caparzo, que tenta salvar uma menina francesa. Como pai paciente e atencioso, Miller instrui o novato Upham. A missão que lhe é designada, a de encontrar o último Ryan vivo, é cumprida com a determinação de alguém que está consciente de seu papel de unir os últimos elos que restam da família Ryan. É por isso que ele faz questão de trazer James Ryan junto de si durante o combate de Ramelle, para cumprir a tarefa militar e para preservar a vida do último filho da Sra Ryan.

Assim como Schindler, Miller não tem filhos. Seus alunos da escola onde lecionava e agora seus soldados exercem esta função. Outro personagem que por um breve instante cumpre a função paterna é o General George Marshall, quando ordena que o Ryan supostamente vivo seja encontrado. Uma ordem que vem respaldada pelas palavras de outra figura paterna, a *Bixby Letter* atribuída a Lincoln. Fora da diegese, mas presente à moldura narrativa no prólogo e ao final, há ainda o personagem de Ryan idoso, pai e avô.

A análise dos filmes demonstra ainda que, quanto mais próximos do final, mais eles aderem aos códigos do melodrama e, conseqüente, mais se afastam dos acontecimentos históricos que pretendem recriar. Nos finais também percebemos com mais evidência a intervenção do narrador por meio de operações de montagem, que pulam camadas de tempo e

de espaço. Em *Amistad*, os escravos libertados por britânicos, a fortaleza destruída com tiros de canhão e a música coral em tom vibrante demonstram um desejo de encerrar positivamente uma questão maior, cuja complexidade parece não caber no melodrama, que pede este padrão de conclusão.

Da mesma forma, a transição que o narrador promove em *Lincoln*, do corpo iluminado na cama, por meio de uma lâmparina no quarto, ao discurso de posse, faz o filme ser encerrado como uma homenagem e um modelo a ser seguido – Lincoln está morto, mas sua morte é menor diante de seu exemplo e de seus ideais (um final pleno de esperança). Na mesma linha, o narrador de Schindler mostra os judeus libertados pelo oficial soviético caminhando em um terreno plano, em preto e branco, para, subitamente, fazer a transição em cores para os sobreviventes no presente, para mais adiante mostrá-los homenageando Oskar em um cemitério.

Em *Ryan*, como mencionamos, o narrador vai mais longe ainda e pelo recurso do *morphing* nos faz testemunhar o envelhecimento do personagem que de jovem soldado resgatado pelo grupo de Miller se torna o avô que visita com a família o túmulo de seu salvador. Os finais são marcados pela necessidade de um encerramento emocional, que não se compromete com os acontecimentos históricos, pela busca de uma perspectiva mais positiva e idealizada sobre o que foi narrado, e pela presença do narrador, que reforça a intenção do cineasta em criar uma homenagem aos personagens das narrativas.

Algumas destas características que apontamos para o melodrama construído por Spielberg também são marcas autorais do cineasta, como a referência à paternidade, o patriotismo e os finais emotivos. O diretor demonstra ainda sua assinatura pessoal usando recursos cinematográficos, conforme procuramos apontar nos capítulos. Sinteticamente, mencionamos alguns elementos de maior evidência.

Como cineasta criador de imagens de impacto, todos os filmes de Spielberg têm ao menos um momento, um plano, uma cena ou uma sequência de intenso impacto visual e emocional. Independente do gênero com o qual o cineasta lida, o certo é que há sempre um instante em que a técnica cinematográfica é mobilizada de forma a fazer um instante ser citado, estudado e lembrado posteriormente. Como mencionamos, a Travessia no porão escuro do *Amistad*, o corpo de Lincoln na cama, a liquidação do gueto e o desembarque na França são alguns destes momentos. Além destes, lembramos ainda do recém-nascido durante a tempestade entre os escravos, o filho Tad sendo informado da morte do pai durante uma peça, Schindler observando uma menina de casaco vermelho durante o massacre no gueto e a matriarca dos Ryan sentando no chão ao ver um padre saindo do carro do Exército. Como

gênero que estimula o olhar e a atenção do espectador, o melodrama é território fértil para instantes criados por imagens de impacto.

Neste encontro entre melodrama e olhar, o cineasta não poupa referências ao ato de ver, à cultura imagética e à própria essência do cinema, entendido como a união entre luz e imagem. Os filmes mostram personagens que observam *glass plates*, que são fotografados, que observam outros por meio de óculos, miras telescópicas de rifles, telescópios ou binóculos. Percebemos a presença de fotos emolduradas, mapas, ilustrações de uma bíblia, livros com imagens de animais, vitrines, espelhos, velas, lamparinas – suportes e recursos relacionados ao olhar, assim como o buraco de fechadura no polêmico instante do suposto gaseamento em *Schindler*.

Há ainda personagens filmados em *close-ups*, faces que procuram compreender o mundo em seu entorno por meio de composições que obstruem parcialmente sua visão, com grades, cercas, baias, ripas, cruzeiros, janelas. A obsessão do cineasta com o olhar se revela ainda nos conflitos entre zonas de escuridão e de claridade (Kendrick, 2014) que apontamos na análise de todos os filmes estudados.

Em Spielberg, o passado é um evento para ser recriado para o exercício do olhar. Mais que recriar, o cineasta faz questão de dotar os acontecimentos que escolhe filmar em narrativas com um sentido, o que justifica sua adesão à estrutura clássica, dentro de uma lógica que une conteúdo e forma. A narrativa das existências históricas dos personagens dos filmes abordados é trazida para dentro dos parâmetros clássicos porque nestes limites, com auxílio do melodrama, como mencionamos, o passado, o sacrifício, a violência, o sofrimento e a morte são revestidos de um propósito maior³²¹.

Na versão histórica clássica, melodramática e pessoal do cineasta, estes homens – a ênfase do cineasta é no universo masculino – possuem narrativas excepcionais, e o que se passou com eles não foi em vão: o idealismo, a coragem, a determinação e a bondade destes protagonistas spielberguianos tiveram como efeito o propósito mais nobre de transformar a sociedade e a época em que eles vieram. Assim, suas existências dotadas de um sentido se enquadram melhor no parâmetro clássico, com início, complicação e resolução, do que em formatos mais experimentais. Nos filmes estudados, o passado provê um sentido, uma lição, um modelo a ser seguido. Os sacrifícios do passado moldam o presente, abrem caminho para uma igualdade racial (utópica, reconhecemos), para uma era de paz e prosperidade (não totalmente inclusiva, admitimos). Os personagens dos filmes acreditam nas instituições e no Estado de Direito, mas não hesitam em se servir do sistema em nome de causas nobres; eles

---

³²¹ Nos referimos aqui exclusivamente às narrativas dos filmes e não aos acontecimentos que as inspiraram.

acreditam que lutam por igualdade, justiça e liberdade e em algum momento têm a certeza de que estão do lado certo da polaridade moral inerente ao melodrama. Sabem-se virtuosos, inocentes, bondosos. “Fazem por merecer”, como recomenda o capitão Miller.

Concluimos o estudo lembrando que Spielberg permanece interessado em participar dos debates em torno de questões polêmicas, sobretudo do passado dos Estados Unidos. Seu mais recente filme, *The Post* (2018), reafirma um dos valores caros ao cineasta, o da democracia solidificada por meio de uma imprensa livre. A inspiração é um acontecimento de 1971, em que o governo Nixon exerceu imensa pressão para censurar um jornal e evitar que outros veículos revelassem ações para prolongar a presença militar americana no Vietnã. Graças a jornalistas obstinados e compromissados com a apuração dos fatos e à coragem da herdeira e proprietária do *The Washington Post*, os fatos se tornaram públicos. Nas mãos do diretor, esta narrativa é potencializada com suspense, obstáculos, reviravoltas e emoção. O que não a impede de dialogar criticamente com a era das *fake news*, das informações distorcidas e tendenciosas divulgadas por redes sociais, do fim do jornalismo impresso e das provocações e ofensas de governantes direcionadas aos meios de comunicação. À sua maneira, o cineasta continua fazendo história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos e capítulos de livros

ADJAYE, Joseph K. *Amistad and the Lessons of History*. Journal of Black Studies, v. 29, n. 3 jan., 1999, p. 455-459.

BARTOV, Omer. "Spielberg's Oskar – Hollywood Tries Evil". In: LOSHITZKY, Yozefa. *Spielberg's Holocaust – Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

BRESHEETH, Haim. "The Great Taboo Broken – Reflections on the Israeli Reception of Schindler's List". In: LOSHITZKY, Yosefa. *Spielberg's Holocaust – Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

BURGOYNE, Robert, TRAFTON, John. "Violence and Memory in Spielberg's Lincoln". In: MORRIS, Nigel (edit.) *A Companion to Steven Spielberg*. Chichester (UK): John Wiley & Sons, 2017.

BURNETTS, Charles *Steven Spielberg's 'feelgood' endings and sentimentality*. New Review of Film and Television Studies, v. 7, N. 1, mar. 2009, p. 79–92.

BUSH, Harold. *What Historians Think About Spielberg's Lincoln*. Cineaste, spring 2013, p. 13-19.

CARME, Manoel. *Elizabeth Keckley's Behind the Scenes; or, the "Colored Historian's" Resistance to the Technologies of Power in Postwar America*. African American Review. v. 44, n, 1-2, spring-summer 2011, p. 25-48.

CARTER, James. *Debbie Allen is passionately telling our stories*. New York Amsterdam News, v. 89, Issue 14, 04/02/98.

DES PRES, Terrence. "Holocaust Laughter?" In LANG, Berel (ed). *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes and Meier, 1988.

DOHERTY, Thomas. *Film Reviews: Saving Private Ryan by Steven Spielberg*. Cinéaste, v. 24, n. 1 (1998).

ELSAESSER, Thomas. "Subject Positions, Speaking Positions – from Holocaust, our Hitler and Heimat to Shoah and Schindler's List". In: SOBCHACK, Vivian (ed.). *The Persistence of History: cinema, television and the modern event*. New York: Routledge, 1996.

FINNEGAN, Cara. *Slave Photographs in Lincoln*. Rethoric & Public Affairs, v. 18, n. 1, spring 2015, p. 129-134.

FONTENOT, Chester. *Black Misery, White Guilt and Amistad by Debbie Allen; Stephen Spielberg; David Franzoni*. African American Literature, v. 24, n. 1, spring, 1999, p. 235-243.

GILMAN, Sander L. "Smart Jews": From The Caine Mutiny to Schindler's List and Beyond". In: BARTA, Tony (ed.). *Screening the past: film and the representation of history*. Westport: Praeger Publishers, 1998.

GOLUB, Mark. *History Died for Our Sins: Guilt and Responsibility in Hollywood Redemption Histories*. Journal of American Culture, v. 21 Issue 3, fall 1998.

HAGGITH, Toby. "Realism, Historical Truth and the War Film: The Case of Saving Private Ryan". In: PARIS, Michael (ed.) *Repicturing the Second World War - Representations in Film and Television*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.

HANSEN, Mirian Bratu. "Schindler's list Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory". In: LOSHITZKY, Yozefa. *Spielberg's Holocaust – Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

HOROWITZ, Sara. "But Is It Good for the Jews? Spielberg's Shindler and the Aesthetics of Atrocity". In: LOSHITZKY, Josefa (org.). *Spielberg's Holocaust – Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

JAMESON, Richard T. *History's Eyes: Saving Private Ryan*. Film Comment, v 34, n. 5 set/out. 1998.

JAHNE, Karen. *Saving Private Ryan by Steven Spielberg*. Film Quarterly, v. 53, n. 1, autumn, 1999, University of California Press.

JONES, Howard. *Amistad: Movie, History, and the Academy Awards*. The History Teacher, v. 31, n. 3 mai, 1998.

_____. *Cinqué of the Amistad a Slave Trader? Perpetuating a Myth*. The Journal of American History, v. 87, n. 3, dez. 2000, p. 923-939.

JEFFREY, Julie Roy. *Amistad (1997): Steven Spielberg's 'true story'*. Historical Journal of Film, Radio and Television, 21:1 (2001), p. 77-96.

KODAT, Catherine Gunther. *Saving Private Property: Steven Spielberg's American Dream Works*. Representations, No. 71 (Summer, 2000). University of California Press.

KORNIS, Monica *História e cinema: um debate metodológico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LANG, Robert. "The Birth of a Nation: History, Ideology, Narrative Form". In: LANG, Robert (ed.) *The Birth of a Nation*. New Brunswick, NJ, Rutgers UP, 1994.

LEWIS, Janaka. *Elisabeth Keckley's and Freedoom's Labor*. African American Review, v. 49, n.1, spring 2016, p. 5-17.

MARON, Jeremy. *Affective Historiography: Schindler's List, Melodrama and Historical Representation*. Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies, v. 27, n. 4, summer 2009, p. 66-94.

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

MOLDEGER, Martin. "The Ethics and the Holocaust Archive – Spielberg's List, The Boy in the Stripped Pijamas and Fateless". In: KOBRYNSKY, Oleksandr, BAYER, Gerd (edit.). *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century – Memory, Images and The Ethics of Representation*. New York: Columbia UP, 2015.

MOLTKE, Johannes Von. "Siegfried Kracauer and the Politics of Film Theory and Criticism". In: POMERANCE, Murray, PALMER, Barton (edit.). *Thinking in the Dark : Cinema. Theory and Practice*. 2015.

MORETTIN, Eduardo. "Do cinema e da construção de seus mitos: Lincoln, Griffith e Ford". In: COELHO, Maria Lígia, VILLAÇA, Marina (orgs.). *História das Américas* [recurso eletrônico]: fontes e abordagens historiográficas. São Paulo, Humanitas/Capes, 2015. 63-84.

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

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

NICHOLS, Bill. *The 10 stations of Spielberg's passion: Saving Private Ryan, Amistad, Schindler's list*. Jump Cut, v. 43, jul. 2000.

NOLAN, Alan. "The Anatomy of the Myth". In: GALLAGHER, Gary, NOLAN, Alan (eds.) *The myth of the Lost Cause and Civil War History*. Indiana UP, 2000, p. 11-54.

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

PROST Antoine. "Les monuments aux morts. Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique?" In: NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*, tome 1, La République, Paris, Gallimard, 1984, p. 195 a 225.

PURVIS, Laura Russel. "Contrabands". In: RICE Kym, KARZ-HYMAN, Martha (ed.). *World of a Slave: Encyclopedia of the Material Life of Slaves in the United States*. 2010.

SILKENAT, David "A Typical Negro": Gordon, Peter, Vincent Colyer, and the Story behind Slavery's Most Famous Photograph. American Nineteenth Century History, v. 15, n. 2, p. 169–186, 2014.

SOLTYSIK, Agnieszka. "Melodrama and the American Combat Film". In: POOLE, Ralph, SAAL, Ilka (org.). *Passionate Politics: The Cultural Work of American Melodrama from the Early Republic to the Present*. Cambridge Scholars Publishing, 2009.

SWEET, Natalie. *A Representative "of our people": The Agency of William Slade, Leader in the African American Community and Usher to Abraham Lincoln*. Journal of the Abraham Lincoln Association, v. 34, n. 2, summer 2013, p. 21-41.

TOPLIN, Robert. "Hollywood's d-day from the Perspective of the 1960s and 1990s - The Longest Day and Saving Private Ryan". In: ROLLINS, Peter, O'CONNOR, John (ed.). *Why We Fought – America's Wars in Film and History*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008.

WEISSBERG, Liliane. *The Tale of a Good German – Reflections on the German Reception of Schindler's List*. In: LOSHITZKY, Yozefa (op. cit.). *Spielberg's Holocaust – Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

WHITE, Armond. *Toward A Theory of Spielberg History*. Film Comment, v. 30, n. 2, mar/abr 1994, p. 51-56.

_____. *Against the Hollywood Grain*. Film Comment, v. 34, n. 2, mar/abr 1998, p. 34-42.

WHITE-STANLEY, Debra. "Sound Sacrifices – The Postmodern Melodramas of World War II". In: BACK, Jay, GRAJEDA Tony (org.). *Lowering the Boom – Critical Studies in Film Sound*. Chicago: University of Illinois Press, 2008.

WILLIAMS, Linda. "Melodrama Revised". In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres*. Berkeley: University of California Press, 1998.

WYATT-BROWN, Bertram. *Amistad*. Dir. by Steven Spielberg, Dreamworks, 1997. The Journal of American History, v. 85, n. 3, dez. 1998, p. 1174-1176.

ZELINSKY, Wilbur. "Public Eidolons". In: ZELINSKY, Wilbur. *Nation into State*. Chapel Hill & London, The University of North California Press, 1988, p. 20-68.

Livros

ALTMANN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

AMBROSE, Stephen. *O Dia D, 6 de junho de 1944: a batalha culminante da segunda Grande Guerra*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2011.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____, MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

AZEVEDO Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário Histórico de Religiões*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2002.

BAECQUE, Antoine. *Camera Historica: the century in cinema*. New York: Columbia UP, 2012.

BEEVOR, Anthony. *O Dia D: A batalha pela Normandia*. São Paulo: Record, 2010.

BERLIN, Ira. *Gerações de cativo: uma história da escravidão nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BINGHAM, Dennis. *Whose lives are they anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Jersey: Rutgers, 2010.

BOLAM, Sarah Miles, BOLAM, Thomas. *The Presidents on Film: A Comprehensive Filmography of Portrayals from George Washington to George Bush*. New York: MacFarland, 2011.

BORDWELL, David. *Narration in fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____, THOMPSON, Kristin. *Film History: an introduction*. 2nd edition. McGraw Hill (2003).

_____, STAIGER, J., THOMPSON, K. *The Hollywood Classical Cinema – Film Style and mode of production to 1960*. New York: Columbia UP, 1985.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

BUCKLAND, Warren. *Studying contemporary american film – a guide to movie analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. SP, Alameda Casa Editorial, 2011.

CARMONA, Ramon *Como se comenta um texto fílmico*. Madri: Ediciones Cátedra, 1991.

CARNES, Mark (org.). *Passado Imperfeito – a História no Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CHAPMAN, James. *War and Film*. Trowbridge: Reaktion Books, 2008.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse – narrative Structure in Fiction and Film*. Nova York: Cornell UP, 1978.

CHESIRE, Ellen. *Bio-Pics A Life in Pictures*. New Yor: Walflower, 2015.

CHOPRA-GANT, Mike. *Cinema and History – the telling of stories*. Londres: Wallflower Press, 2008.

COLLINS, Peter (Ed.). *The Columbia Companion to American History on Film – How the movies have portrayed the American Past*. New York: Columbia UP, 2003.

CUSTEN George. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers, 1992.

DANCYGER, Ken *Técnicas de Edição para cinema e Vídeo: História, Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DI MARE, Philip C. (ed.) *Movies in American History: an encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011.

DWORK, Deborah, PELT, Robert Jan van. *Holocausto: uma história*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

ELSAESSER, Thomas, HAGENER, Malte. *Film Theory: introduction through the senses*. New York: Routledge, 2009.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FISCHEL, Jack R. *Historical Dictionary of the Holocaust*. Toronto: The Scarecrow Press, 2010.

FONER, Eric. *Give me Liberty: An American History*. (4ª. Ed.). New York: W.W. Norton & Company, 2014.

_____. *The Fiery Trial: Abraham Lincoln and American Slavery*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.

FRIEDMAN, Lester. *Citizen Spielberg*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2006.

GAUDREAU, André, JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UNB, 2009.

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.

GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From iconography do ideology*. Londres: Wallflower, 2007.

GUYNN, William. *Writing History in Film*. New York: Routledge, 2006

_____. (ed.) *The Routledge companion to film history*. Nova York: Routledge, 2011.

HALEY, Alex. *Negras Raízes*. São Paulo: Círculo do Livro: 1976.

HALTOF, Marek *Historical Dictionary of Polish Cinema*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.

HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

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.

HUPPES, Ivete. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JAMES, David *O Resgate do Soldado Ryan. Um filme de Steven Spielberg*. São Paulo: Editora Manole, 1998.

KARNAL, Leandro (et all). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013.

JUNQUEIRA, Mary. *Estados Unidos: A Consolidação da Nação*. São Paulo: Contexto, 2001.

KENDRICK, James. *Darkness in the Bliss-Out: a reconsideration of the films of Steven Spielberg*. New York: Bloomsbury, 2014.

KENEALLY, Thomas. *A Lista de Schindler*. Trad. Tati Moraes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

KERNER, Aaron. *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2011.

KOLKER, Robert. *A Cinema of Loneliness*. New York: Oxford University Press, 2011.

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.

LANG, Robert. *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minelli*. New Jersey: Princeton UP, 1989.

LANGFORD, Barry. *Film genre: Hollywood and beyond*. Edimburgo: Edimburgh UP, 2005.

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

LESLIE, Esther. *Hollywood Flatlands – animation, critical theory and the avant-garde*. New York: Verso, 2004.

MC BRIDE, Jim *Steven Spielberg: a biography* (2 ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

MENNE, Jeff, LONG, Christian (eds.). *Film and the American Presidency*. New York: Routledge, 2015.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

MORRIS, Nigel. *The Cinema of Steven Spielberg: empire of light*. London e New York: Wallflower Press, 2007.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema II: Gêneros cinematográficos*. Covilhã: Labcom Books, 2010.

OROZ, Silvia. *Melodrama – o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PALOWSKI, Franciszek. *Witness – The Making of Schinder's List*. Londres: Orion Trade, 1999.

PEMPER, Mietek. *A verdadeira história da Lista de Schindler*. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

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.).

ROLLINS, Peter (org.). *The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American*. New York: Columbia University Press, 2003.

_____, O'Connor, John (ed.). *Hollywood's White House – The American Presidency in Film and History*. Lexington: UP Kentucky, 2003.

ROMMEL-RUIZ, W. Bryan. *American history goes to the movies: Hollywood and the American experience*. Nova York: Routledge, 2011.

ROSENHEIM, Jeff. *Photography and the American Civil War*. New York: Metropolitan Museu of Art, 2014.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 2010.

_____, PARVULESCU, Constantion (ed.) *A Companion to Historical Film*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.

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 límites*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

SANELLO, Frank. *Spielberg: The Man, the Movies, the Mythology*. Taylor Trade Publications, 2002.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

SANDBURG, Carl. *Lincoln: Os anos da Pradaria, Os anos da Guerra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SELIGMAN-SILVA, Marcio. *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SILET, Charles (edit.). *The films of Steven Spielberg: critical essays*. Maryland: Scarecrow Press, 2002.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

SMYTH, J. E. *Reconstructing American Historical Cinema: from Cimarron to Citizen Kane*. Lexington: The UP of Kentucky, 2006.

SOBCHACK, Vivian (ed.). *The persistence of history – cinema, television and the modern event*. New York: Routledge, 1996.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Cia das Letras: São Paulo, 2004.

SWANSON, James. *A caçada ao assassino de Lincoln*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TOTA, Antonio Pedro. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2013.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VIDAL, Belén, BROWN, Tom (org.). *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York, Routledge, 2014.

WASSER, Frederick. *Steven Spielberg's America*. Malden: Polity Press, 2010.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____ (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DVDs

Amistad (1997): *Dreamworks* (2006).

Lincoln (2012): *FOX* (2013).

A Lista de Schindler (1993): *Universal* (2012).

O Resgate do Soldado Ryan (1998): *Paramount* (2006).

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

(Informações extraídas dos DVDS e complementadas com o IMDB)

Amistad

Título original: Amistad

Duração: 154 min

Ano de lançamento nos EUA: 1997

Estúdio: Dreamworks

Direção: Steven Spielberg

Roteiro: David Franzoni

Produção: Debbie Allen, Bob Cooper, Bonnie Curtis, Paul Deason, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes, Tim Shriver, Steven Spielberg, Colin Wilson

Trilha Sonora: John Williams

Direção de Fotografia: Janusz Kaminski

Direção de Arte: Chris Burian-Mohr, Tony Fanning, Jim Teegarden

Edição: Michael Kahn

Elenco: Morgan Freeman (Theodore Joadson), Nigel Hawthorne (Martin Van Buren), Anthony Hopkins (John Quincy Adams), Djimon Hounsou (Sengbe Pieh / Joseph Cinqué), Matthew McConaughey (Roger Sherman Baldwin), Stellan Skarsgård (Lewis Tappan), Anna Paquin (Isabella II of Spain), Chiwetel Ejiofor (James Covey).

Lincoln

Título original: Lincoln

Duração: 150 min.

Ano de lançamento nos EUA: 2012

Estúdio: FOX

Direção: Steven Spielberg

Roteiro: Tony Kushner

Produção: Kathleen Kennedy, Adam Somner, Jonathan King, Jeff Skoll, Daniel Lupi, Kristie Macosko Kriege, Steven Spielberg

Trilha Sonora: John Williams

Direção de Fotografia: Janusz Kaminski

Direção de Arte: Curt Beech, David Crank Leslie McDonald

Edição: Michael Kahn

Elenco: Daniel Day-Lewis (Lincoln), Sally Field (Mary Lincoln), David Strathairn (William Seward), Joseph Gordon-Levitt (Robert Lincoln), Hal Holbrook (Preston Blair), Tommy Lee-Jones (Thaddeus Stevens), Joseph Cross (John Hay), Jared Harris (Ulysses Grant).

A Lista de Schindler

Título original: *Schindler's List*

Duração: 195 min.

Ano de lançamento nos EUA: 1993

Estúdio: Universal

Direção: Steven Spielberg

Roteiro: Steven Zaillian

Produção: Irving Glovin, Kathleen Kennedy, Branco Lustig, Gerald Molen, Robert Raymond, Lew Rywin, Steven Spielberg

Trilha Sonora: John Williams
 Direção de Fotografia: Janusz Kaminski
 Direção de Arte: Allan Starski
 Edição: Michael Kahn
 Elenco: Liam Neeson (Oskar Schindler), Ralph Fiennes (Amon Goeth), Ben Kingsley (Itzhak Stern), Caroline Goodall (Emilie Schindler), Embeth Davidtz (Hellen Hirsch), Joaquin Sagall (Poldek Pfefferberg).

O Resgate do Soldado Ryan

Título original: *Saving Private Ryan*
 Duração: 169 min.
 Ano de lançamento nos EUA: 1998
 Estúdio: Paramount
 Direção: Steven Spielberg
 Roteiro: Robert Rodat
 Produção: Ian Bryce, Bonnie Curtis, Kevin de La Noy, Mark Gordon, Gary Levinsohn, Allison Lyon Segan, Steven Spielberg.
 Trilha Sonora: John Williams
 Direção de Fotografia: Janusz Kaminski
 Direção de Arte: Daniel Dorrance
 Edição: Michael Kahn
 Elenco: Tom Hanks (Miller), Tom Sizemore (Horvath), Edward Burns (Reiben), Barry Pepper (Jackson), Adam Goldberg (Melish), Vin Diesel (Caparzo), Giovanni Ribisi (Wade), Jeremy Davies (Upham), Matt Damon (Ryan).

***