

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO
PAULO
PUC-SP**

ALINE CAMPOS PAIVA MOÇO

**Em defesa do americanismo: O Nascimento de uma
Nação de Griffith**

MESTRADO – HISTÓRIA

São Paulo

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ALINE CAMPOS PAIVA MOÇO

**Em defesa do americanismo: O Nascimento de uma
Nação de Griffith**

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção
do título de Mestre em História, sob
orientação do Prof. Dr. Antonio Pedro.

MESTRADO – HISTÓRIA

São Paulo

2010

BANCA EXAMINADORA

1. _____

2. _____

3. _____

Aline Campos Paiva Moço

Em defesa do americanismo: O Nascimento de uma Nação de Griffith

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o conceito de americanismo no filme O Nascimento de uma Nação. Um dos filmes mais controversos da história do cinema procurou mostrar a história da Guerra de Secessão e da Reconstrução no Sul dos Estados Unidos. O sentimento de nostalgia de seu diretor D. W. Griffith pelas pequenas comunidades brancas protestantes e pelo tradicionalismo aproximam a história do filme ao conceito de americanismo anterior a Primeira Guerra Mundial. A análise do filme foi feita através da biografia de seu diretor, do estudo do período em que o filme foi realizado chamado de progressivismo e pelo modo como a historiografia abordou o mesmo tema do filme.

Palavras-chave:

Americanismo

Estados Unidos

Cinema

ABSTRACT

The object of this work is to analyze the concept of Americanism in the film *The Birth of a Nation*. *The Birth of a Nation* is one of the most controversial motion pictures of the history of cinema and intent to show the story of the American Civil War and the Reconstruction of the South in the United States. The feeling of nostalgia of his director, D. W. Griffith for the little white communities and its Protestantism and traditionalism approach the history of the film to the concept of Americanism before the First World War. The analyze of the film it's been made through the biography of his director, the period in which the film has been made called progressivism and the way how the historiography approach the same theme of the film.

Keywords:

Americanism

United States

Cinema

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	7
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – O moderno e o cinema.....	17
1.1 O moderno.....	17
1.2 O cinema.....	27
CAPÍTULO II – O Americanismo e <i>o Nascimento de uma Nação</i>	32
2. 1 Nacionalismo.....	32
2.2 Democracia.....	36
2.3 Tradicionalismo.....	38
2.4 O filme.....	46
CAPÍTULO III – Griffith e a Historiografia.....	59
3.1 Vida e obra em perspectiva teórica	59
3.2. A situação dos emancipados.....	68
3.3 A historiografia.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
ANEXOS.....	97
BIBLIOGRAFIA.....	119

AGRADECIMENTOS

Essa é uma das partes mais difíceis da dissertação, já que o esforço acadêmico parece incompreensível para muitos. Por isso, em primeiro lugar, quero agradecer ao meu orientador, prof. Dr. Antônio Pedro Tota, para quem esse trabalho pareceu promissor e interessante desde o início. Agradeço a parceria nos momentos de angústia e mudanças e todo o acompanhamento ao longo de dois anos e meio.

Meus agradecimentos também a ajuda de Adriano Marangoni, sem você esse trabalho não seria o mesmo. Obrigada por entender os problemas de um mestrando e pela tranquilidade ao lidar com isso.

Minha gratidão também se estende aos professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Durante toda a graduação e pós-graduação nessa instituição, sem dúvida, foram os professores que mantiveram o encantamento pela história. Em especial, agradeço o apoio dos professores Antônio Rago Filho, Vera Lúcia Vieira, Maria Antonieta Antonacci, Maria Odila Leite da Silva Dias e Estefânia K. Canguçu.

Preciso mencionar também os amigos e colegas que fiz nessa instituição, não só pela amizade como também pela cumplicidade. Todos que cruzaram meu caminho, mesmo perdendo o contato, foram especiais. Dentre eles, quero agradecer principalmente André Araújo, Washington, José Francisco, Moroni, Fernando, Ricardo, José Dirson, Priscila, Andressa e Lucas Simone.

Aqueles amigos que não possuem os mesmos interesses acadêmicos e mesmo assim me apoiaram durante a pós-graduação e, principalmente, por toda a vida, agradeço imensamente. As minhas queridas amigas Mayla, Mariana, Paulinha e Celena; aos amigos Paulinho, Eduardo, Luciano, Marcelo e Renato.

Agradeço também a uma pessoa muito especial, sem a qual eu não teria terminado o mestrado. A Marilda, por toda a paciência, incentivo, carinho e ajuda.

A minha grande família que incluem todos aqueles que mesmo sem entender minhas escolhas me apoiaram com muito carinho. Primeiro, as minhas tias que considero como minhas mães, Tiquinha e Fátima e ao tio Dinho, meu segundo pai. A

vocês, todo o meu amor e gratidão, por tudo. A minha querida família, principalmente ao meu avô, tia Pira, tia Helena, Franciane, Danilo, Patrícia, Lúcia e Maristela. E, a pessoa mais especial que já existiu, minha vó Conça, a mulher mais sincera e divertida que já conheci, você sempre estará no meu coração.

E, minha eterna gratidão, as duas pessoas que eu mais amo, com todas as dificuldades e problemas que os relacionamentos têm. Meu pai, Wilson, pelo patrocínio, apoio constante e orgulho. Minha mãe, Graça, pelas orações, cuidado e carinho.

INTRODUÇÃO

Ufanismo inflamado verte nas palavras do observador. “[...] os corações pulsam com patriotismo quando os garotos em cinza¹ marcham para a batalha com as tremulantes bandeiras ao som de ‘Dixie’; você torce com compaixão pela mãe e as garotas desoladas em casa; você fica chocado com o clamor dos canhões dos exércitos em conflito; sua garganta sufoca por um garoto que morre com um sorriso no rosto ao lado de outro corpo inimigo; depois ‘o melhor amigo do Sul’² sucumbe ante a bala do assassino e a terra da Causa Perdida se curva como uma ferida aberta ao veneno do novo regime dos negros. Repugnância, nojo e ódio o envolvem. O sangue quente clama por vingança até que as cruces em chamas na noite que uma vez queimavam nas Colinas da Escócia conduzem o Império Invisível ao resgate, e é nesse momento que seu cabelo fica arrepiado e você fica extasiado.”³

São com esses termos, repletos de sentimentos, que o crítico de cinema do *The Atlanta Journal*, Ward Green, em 7 de dezembro de 1915, descreve a reação do público ao filme *O Nascimento de uma Nação*. Reação reveladora, indica emoções e anseios que aparentemente estavam adormecidos desde o fim do sangrento conflito. Chama à atenção, esses sentimentos exaltam a posição sulista, entre outras características, defensora ferrenha da instituição escravista.

É justamente o exame sobre esse tipo de paradoxo que incide o esforço da presente dissertação, a análise histórico-cultural do filme *O Nascimento de uma Nação*, idealizado e realizado por David Wark Griffith. No entanto, menos que os aspectos estritamente técnicos do filme, descrições detalhadas da Guerra Civil ou do período da Reconstrução, o objetivo deste estudo é relacionar a obra com o conceito de *americanismo*.

¹ Referência à cor do uniforme dos exércitos confederados durante a Guerra Civil Americana, 1861-1865.

² Depois de sua morte, Abraham Lincoln, ficou conhecido como o “melhor amigo do Sul” durante o regime da Reconstrução.

³ GREENE, Ward. *The Atlanta Journal*. IN LANG, Robert. *D. W. Griffith, director*. New Jersey: Rutgers University Press, 1994.

Ao estudar esta obra audiovisual consideramos que ela tenha um discurso histórico sobre o passado. A partir dessa abordagem, procuramos analisar o objeto identificando a representação de um passado que o filme construiu, ou mesmo o reformulou e seu sentido como instrumento da escrita histórica.⁴

O *Nascimento de uma Nação* foi lançado com o título de *The Clansman*, ou seja, *O Homem da Klan*. O filme foi inspirado em *The Clansman*, um romance histórico escrito por Thomas Dixon Jr. e lançado em 1905. Quando o filme estreou em Nova York, o próprio Dixon aconselhou Griffith a dar um nome mais suntuoso ao filme, um título que transmitisse toda a importância que a história da Guerra Civil e da Reconstrução representou para ambos.

O *Nascimento de uma Nação* conta a história de duas famílias dos Estados Unidos, os Stoneman e os Cameron, ligadas pelos romances de seus filhos, pelos conflitos da Guerra Civil e durante a Reconstrução. A família Stoneman vive no Norte do país. O chefe da casa é Austin Stoneman, um congressista radical inspirado na figura de Thaddeus Stevens, que no período do governo de Abraham Lincoln, lutou arduamente pela abolição da escravidão e depois pela igualdade de direitos civis entre negros e brancos. O filme sugere que ele tem um caso com sua empregada mulata e isso o teria desvirtuado em favor dos negros e da miscigenação. Stoneman tem três filhos, Phil, Tod e Elsie. A tensão surge quando Phil se apaixona por Margaret Cameron, filha da senhorial família sulista. Mais ainda, o irmão desta, Ben Cameron, apaixona-se por Elsie Stoneman. A clássica história do romance impossível está posta.

Antes da Guerra Civil, as diferenças são mostradas no filme a partir de um ponto de vista favorável ao Sul, já que na plantação de algodão da outra família do filme, os Cameron, o modo de vida e a tranquilidade são latentes. Os Cameron são uma família tradicional, composta pelo pai e a mãe, o irmão mais velho que cuida da casa, Ben Cameron (ou Pequeno Coronel, como será chamado ao longo da Guerra), outro irmão e duas irmãs. A Guerra começa e as famílias são separadas pelas rivalidades das regiões. Os irmãos mais novos de ambas as famílias morrem em combate. Os sofrimentos das mulheres, idosos e crianças são amplamente focalizados. Ben Cameron é ferido no

⁴ ROSENSTONE, Robert. *Oliver Stone: historiador da América recente* IN NÓVOA, Jorge (et alii). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

campo de batalha numa luta heróica, e Elsie Stoneman cuida dele no hospital em Washington. Ben está prestes a ser condenado como guerrilheiro, mas Lincoln, retratado pelo filme como um presidente amável e com grande compaixão pelos sulistas, o perdoa.

Tudo parece correr bem com o fim da Guerra, mas a Reconstrução está por vir. No Sul, os negros estão emancipados e a ordem, como era conhecida antes, não existe mais. Um sentimento de abandono e a perda do *status* dos brancos vigoram em toda região. Os negros podem votar e muitos se elegem. No filme, a corrupção, os roubos e a falta de educação e postura dos negros vigoram, amedrontando os brancos.

Insinuações do que, para Griffith, seriam os perigos da miscigenação são evidenciadas na perseguição de Gus, um mulato, à irmã mais nova da casa Cameron. Na película, ela pula de um penhasco para não se desonrar. Imbuído da revolta gerada pela tragédia, empenhado em impedir que episódios assim não se repitam, Ben Cameron encontra uma solução: a criação da Ku Klux Klan. Um “império invisível” que usa de intimidação e violência para conter os negros e os submetam à “legítima” posição subordinada, um instrumento que permitisse aos brancos voltar a dominar o poder no Sul.

Uma vez formada, a organização salva Elsie Stoneman, também perseguida e então seqüestrada por Silas Lynch, outro mulato vilão do filme. Este havia sido eleito vice-governador da Carolina do Sul, estado no qual se passam as ações do filme, e queria se casar com uma branca. A Klan ainda sai em cavalgada para matar Gus, expulsar as milícias negras das ruas de Piedmont, cidade dos Cameron, e salvar a civilização branca do regime dos negros. Para Griffith, com o poder branco restaurado e a vida correndo normalmente, o amor entre os casais das duas regiões dos Estados Unidos antes rivais, pôde se concretizar. Em suma, o filme coloca que a nação que nasceu depois da guerra que separou os estados só pôde ter sido efetivada quando os brancos retomaram o poder e seu *status*.

Abordagem teórico-metodológica

O discurso histórico de *O Nascimento de uma Nação* será abordado, como já dissemos, a partir do conceito de americanismo. Para isso, apresentamos o americanismo de acordo com um dos seus maiores teóricos, Gary Gerstle⁵.

Para esse autor, o americanismo surgiu nas primeiras décadas do século XX como resultado das políticas e reformas estruturais, com ênfase no aspecto econômico, a partir da Primeira Guerra Mundial. Entendido assim, o americanismo manifesta e propaga-se, por um lado, através de um sistema de produção mais acelerado e, de outro, através da difusão cada vez maior da cultura de massa principalmente pelo rádio, jornais e cinema.

O americanismo do começo do século XX pode ser interpretado como uma linguagem política, um conjunto de palavras e conceitos que indivíduos dos Estados Unidos passavam a usar para articular suas crenças políticas. Os novos meios de comunicação eram canais para difundir, a ênfase num ideal nacionalista, de lealdade às instituições americanas, revelando uma atitude de descrição do que seria o “ser americano”. Noutras palavras, é a elaboração do que ficou cristalizado como o “american way of life”.

Ainda de acordo com Gerstle, o americanismo possui quatro dimensões, a saber, o nacionalismo, a democracia, o progresso e o tradicionalismo.

Primeiramente, numa explanação teórica, o conceito (ou dimensão) de nacionalismo dos norte-americanos, em geral, fundamenta sua identidade nacional na idéia de excepcionalidade⁶. Os Estados Unidos se colocam como uma nação com valores superiores a outras culturas. Através de uma série de heróis americanos, entre eles os Peregrinos, os Pais Fundadores e Abraham Lincoln, os norte-americanos afirmam seus mitos buscando um sentido de pertencimento a uma comunidade. Os Peregrinos representam os homens que vieram para o Novo Mundo em busca de liberdade religiosa. Para Mary Junqueira⁷, esses homens que fundaram o Estado

⁵ GERSTLE, Gary. *Working-Class Americanism - The Politics of Labor in a Textile City -1914-1960*. New York: Cambridge University Press, 1991.

⁶ SEYMOUR, Martin Lipset. *American Exceptionalism: a double-edge sword*. New York: W. W. Norton and Company, 1997.

⁷ JUNQUEIRA, Mary A.. *Estados Unidos: a consolidação da nação*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

Nacional na virada do século XVIII para o XIX se colocavam com herdeiros diretos dos Peregrinos, reforçando a concepção de que eram um povo eleito, uma sociedade sem igual. Os “Pais Fundadores” são uma galeria de homens transformados em ídolos pelos norte-americanos por terem feito parte da independência do país e por terem elaborado a Constituição. De acordo com Junqueira, esse mito dos Pais Fundadores ajudou a criar uma atmosfera de unidade nacional e minimizou os conflitos existentes na sociedade, além de se tornarem uma referência para todos os norte-americanos. Na mesma trilha de seus antecessores, Lincoln representa um símbolo de reconciliação nacional. O presidente dos Estados Unidos durante a Guerra Civil foi mitificado como o homem que manteve a nação unida e consolidou a formação e a defesa das instituições do país.

O filme *O Nascimento de uma Nação* pode inferir sobre essa dimensão, a mitificação de Lincoln como o grande herói que manteve a União do país depois da Guerra Civil. Isso se devia graças, sobretudo, à compaixão para com os sulistas. A nação no filme só pôde ser realizada quando os brancos conseguiram retomar o poder. Essa particularidade da nação americana mostra que a União entre os brancos é que seria a União da nação.

Retomando-se as direções de Gerstle, a dimensão da democracia pode ser relacionada às palavras de uso comum como “liberdade”, “direitos” e “independência” que expressam ideais do americanismo. Para Arthur Ekirch⁸, a democracia nos Estados Unidos constitui um poderoso símbolo nacional, cuja aceitação é encarada como um teste de lealdade e patriotismo do cidadão. Para os americanos, a democracia não é considerada apenas e simplesmente como uma de várias espécies de governo; muito mais, tornou-se uma parte de quase todos os aspectos da vida e do pensamento americano. Ainda para este autor, o povo americano, por conseguinte, está perigosamente sujeito a fazer da democracia uma nova espécie de religião secular, na qual se crê mais por exercício de fé do que de compreensão. A própria idéia democrática americana seria tão simples quanto profunda. Suficientemente simples para ser um credo popular, também seria bastante complexa para ser definida. Como vocábulo, democracia pode referir-se a um tipo de governo, a uma filosofia política, ou a um sistema de vida. A palavra é freqüentemente usada de tal maneira que abarca os

⁸ EKIRCH Jr, Arthur A. *A Democracia Americana: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

três significados ao mesmo tempo. Lincoln, descrevendo-a de modo inesquecível, em seu discurso de Gettysburg, como “governo do povo, pelo povo e para o povo”, deu provavelmente a mais abrangente definição popular da democracia política.

Já o conceito de progresso referido por Gerstle exprime a abundância que o mundo moderno, e a América em particular, podem proporcionar. Este conceito expressa a habilidade e energia do homem, dotado da razão e imbuído de criatividade, em transformar o mundo natural com o auxílio de máquinas, criando produtos à disposição de todo americano. A vida seria assim mais fácil, satisfatória, enriquecedora e, eliminando a escassez, o mundo moderno eliminaria conflitos sociais.

O tradicionalismo é embasado na inspiração nostálgica do simples e mais virtuoso passado, quando a essência da América era a fazenda e a pequena cidade, onde os valores da família eram supremos, onde os indivíduos eram corajosos, honrados e tementes a Deus, quando todos os verdadeiros americanos eram brancos, anglo-saxões, protestantes. Tais valores, de variadas maneiras, se desdobrariam em movimentos religiosos fundamentalistas, anticomunismo, racismo, nativismo e imperialismo com uma extraordinária paixão patriótica ao longo da história daquele país.

No começo do século XX, a promessa de oportunidade econômica e liberdade política para todos os cidadãos, independente de sua origem religiosa, cultural ou racial tornou-se um componente vital dessa tradição. Conforme Gerstle⁹, esse *Melting Pot*, ou caldeirão cultural, representava os Estados Unidos como uma terra divina onde os indivíduos de qualquer parte poderiam deixar seus problemas para trás e começar uma nova vida e forjar um orgulhoso, completo e unificado povo. Esse poder transformador dos Estados Unidos sobre os indivíduos não se devia a Deus, mas a um conjunto de ideais políticos, na crença fundamental da América como terra da igualdade de todos os seres humanos, nos direitos inalienáveis de todo indivíduo à vida, liberdade e busca pela felicidade, num governo democrático que deriva sua legitimidade do consentimento do povo.

O americanismo significa, em suma, aquilo que é peculiar aos Estados Unidos. Esses ideais – governo democrático, igualdade de oportunidade, liberdade de expressão

⁹ GERSTLE, Gary. *American Crucible: race and nation in the twentieth century*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

e associação e a crença no progresso – cimentaram as aspirações da Revolução Americana, a guerra pela independência (1776-1783). A partir da formação dos Estados Unidos como uma nação autônoma, o americanismo desenvolveu significados distintos, e passou a propagar-se em variadas expressões até os dias de hoje.

A nação foi estabelecida após a independência aspirando ser um modelo de liberdade para todo o mundo e contra toda opressão¹⁰. Assim, a diferenciação dos Estados Unidos do resto do mundo proporcionava a seu povo um senso de excepcionalidade. Essa condição singular deve-se principalmente à característica luta pela independência, sendo a primeira colônia a se ver livre do jugo imperial, a constituir-se com os princípios políticos do Iluminismo, na crença do progresso logo nos primeiros anos da república. Mas como bem lembra Marc Ferro, antes mesmo da independência, os primeiros livros de história escritos nos Estados Unidos acentuam a superioridade da América protestante sobre a América Espanhola.¹¹

Já na Guerra Civil, os americanos se viram divididos entre o apego ao tradicionalismo da escravidão nos estados do Sul em contraponto ao progresso industrial oferecido pelas cidades do Norte. Ao final do conflito, o Norte vitorioso conseguiu a emancipação dos escravos, mas a segregação racial se manteve como aspecto recorrente, uma face obscura do americanismo. Na Reconstrução do país, o progresso e a igualdade racial prevaleceu, mas a tendência em manter a legitimidade nacional baseada em lideranças brancas, contudo, também manteve sua posição por décadas.

Entre o período da Guerra Civil americana até a Primeira Guerra Mundial, os filmes históricos que abordavam a Reconstrução que tiveram melhor aceitação do público foram aqueles que se focaram nos efeitos da Guerra e não nas causas. Possivelmente isso poderia levantar discordâncias. Mas é possível inferir, ao exemplo do filme *O Nascimento de uma Nação*, que a Guerra Civil passou a ser celebrada como mais um elemento fundador da história dos Estados Unidos à época do lançamento da

¹⁰ HAMILTON, Alexander (et alii). *The Federalist Papers*. New York: Mentor Books, 1961.

¹¹ Essa questão é abordada in FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989 e KARNAL, Leandro (org.) *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2008.

obra, 1915. O conflito, pode-se apreender através da fonte cinematográfica, teve o mérito de unificar a população em função dos seus devastadores resultados. A superação de cisões e rivalidades, o enfrentamento das conseqüências da guerra foram assim as molas propulsoras da restaurada União.

Os capítulos da dissertação

De forma pontual, o objetivo desse trabalho é analisar o americanismo e suas características por meio do estudo de um filme considerado paradigmático nas representações culturais dos Estados Unidos, *O Nascimento de uma Nação*.

O primeiro capítulo, *O moderno e o Cinema*, trata do período em que o filme foi lançado e o meio que o veiculou. O progressivismo nos Estados Unidos abrange aproximadamente as duas primeiras décadas do século XX e trouxe, entre outras, a modernidade e o progresso para o país. Um desses elementos da modernidade foi o cinema, estudado e discutido aqui como um meio de comunicação em massa inovador à época do filme.

Em *O Americanismo e O Nascimento de uma Nação*, segundo capítulo desta dissertação, trata do filme em si, segundo as dimensões do americanismo proposta por Gary Gerstle. As chaves de leitura do filme obedecem aos já referidos aspectos do nacionalismo, da democracia, do tradicionalismo e do progresso como critérios para análise da obra. Ao longo desse capítulo, relacionamos o filme e suas ligações com o americanismo.

No terceiro capítulo, *Griffith e a Historiografia*, abordamos a vida do criador do filme e suas influências. Já que o filme é uma obra de arte, debruça-se sobre as condições que envolveram seu criador para analisar sua obra. Examinamos também suas influências historiográficas, uma vez que o filme possuiu um discurso histórico latente.

CAPÍTULO I

O MODERNO E O CINEMA

*“You have taken an oath of allegiance to a great idea, to a great body of principles, to a great hope of the human race”.*¹²

Woodrow Wilson, presidente dos Estados Unidos (1913-1921)

1.1 O MODERNO

Nos Estados Unidos, as primeiras duas décadas do século XX foram marcadas não só pela propagação de bens e um parque industrial que crescia em ritmo galopante. Não, a fábrica era apenas o caminho, o canal, um instrumento. O século XX parecia se abrir para os americanos como o pagamento de promessas feitas por todas as gerações que os antecederam. Era o momento da satisfação e prosperidade, estas, garantidas pela razão e técnica. Isso não significava, porém, ignorar o passado. Ressentimentos e cicatrizes nacionais pulsavam de forma velada ou aberta, mas sempre com o poder de direcionar o futuro. A era do progresso flertava com o passado.

É nesse período que está inserido a idealização e elaboração do filme *O Nascimento de uma Nação*, lançado nos Estados Unidos em 1915. E é também o período que a historiografia americana costuma se referir como a era do Progressivismo¹³. O fortalecimento da economia industrial, o crescimento da classe média nas cidades e as novas entradas de imigrantes deram aos Estados Unidos uma nova configuração. Porém, o desenvolvimento da indústria e das cidades não minou as diferenças, o preconceito e a segregação.

¹² “Vocês fizeram uma aliança com uma grande idéia, com um grandioso corpo de princípios, com a grande esperança da humanidade” Trecho do discurso do presidente Wilson em 10 de maio de 1915 a imigrantes na Filadélfia. Apud FARMER, Frances. *The Wilson Reader*. New York: Oceana Publications, 1956. Pp. 134-138

¹³ Já referido na Introdução, este conceito engloba um sentido epistemológico e historiográfico bastante amplo. Parte do esforço da presente dissertação é a demonstração e uso do termo como indicativo teórico consistente mediante exemplos a serem expressos ao longo do texto. Além de denotar desenvolvimento técnico-industrial, num primeiro momento, basta dizer que o conceito denota uma determinada periodização, qual seja, a das primeiras décadas do século XX. Nesse sentido específico, tal discussão pode ser referenciada em SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, NEIL R.. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. p. 279

Não é exagero dizer, muitos dos imigrantes que chegaram aos Estados Unidos vieram inspirados pelo mito de uma terra majestosa, onde indivíduos de todas as partes do mundo poderiam começar uma vida nova. Ao longo de décadas, multidões chegavam às fronteiras e portos americanos, inebriados pela idéia da igualdade, dos direitos inalienáveis, da liberdade e busca da felicidade, no governo democrático “do povo, pelo povo e para o povo”.

Mas se a esperança era um lado da moeda, outra, bem menos excitante, sempre dava a face na palma de africanos, asiáticos, latino-americanos e, no começo do século XX, de europeus do sul e leste. Naquela altura, o nacionalismo dos americanos e todo seu patriotismo já consolidado, não envolviam esses imigrantes. No período em questão – do progressivismo – os imigrantes foram bem-vindos para fornecer a força motriz da industrialização e do progresso, mas não foram recebidos como parte da nação.

A população negra, embora emancipada após o fim da Guerra Civil, permaneceu subordinada e segregada, especialmente nos estados do sul. Como afirma Arthur Link, “[...] *Os observadores estrangeiros jamais deixaram de admirar como os americanos se podiam jactar de sua democracia, quando negavam privilégios essencialmente democráticos a um décimo de sua população*”¹⁴. Esse paradoxo da história americana não foi resolvido no progressivismo. Na verdade, enquanto a situação econômica dos negros melhorou levemente, a questão dos direitos civis e políticos ficou estagnada.

A democracia, como um dos preceitos do americanismo, parecia adequada a todos os americanos. Mas velhos hábitos e tradições do país impediam que negros e alguns grupos de imigrantes fossem inseridos na dinâmica do país como supostos americanos legítimos – brancos e protestantes.

Os governos progressivistas¹⁵ de Roosevelt e Wilson não adotaram nenhuma iniciativa política para eliminar a segregação racial. Os negros eram legalmente marginalizados nas escolas públicas do Sul, enquanto alunos de ascendência africana eram enviados aos guetos do Norte para estudar em escolas predominantemente

¹⁴ LINK, Arthur S. *História Moderna dos Estados Unidos*. Vol. 1 Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.p.61

¹⁵ Mais uma vez retoma-se o conceito de Progressivismo, mas acrescenta-se aqui um novo componente, a idéia de progresso associada à prática política.

negras¹⁶. Nas igrejas frequentadas por brancos, os negros ainda eram tão indesejados no começo do século XX quanto foram no final do século XVIII.

Em 1913, o governo federal adotou políticas que segregavam as raças em suas repartições, assim como em suas instalações de refeição e repouso.¹⁷ Ao mesmo tempo em que a ciência, tecnologia e modernidade chegavam às cidades, os negros eram alijados do progresso americano.

A ciência procurou forjar explicações para legitimar a discriminação. Como aponta John H. Franklin, durante o período da escravidão, membros respeitados da sociedade americana, como o dr. Samuel Cartwright, de New Orleans, sustentavam que os negros podiam resistir melhor ao calor do sol do que os brancos por causa de uma peculiaridade na estrutura do olho. O dr. Samuel G. Morton, da Filadélfia, notável craniólogo, afirmava que a escravidão era uma situação aceitável para o “*dócil negro, que se submetia a esse destino, se acomodava a essa condição e suportava seu pesado fardo com relativa facilidade*”¹⁸. Isso ocorria, segundo aquele estudioso, porque a capacidade interna média do crânio do negro tinha aproximadamente menos duzentos centímetros cúbicos do que a do anglo-saxão. Louis Agassiz, eminente naturalista de Harvard, confirmava a tese geral de Morton, declarando que o desenvolvimento do cérebro de um adulto negro “*nunca chegava além do que se observava no caucasiano infantil*”.¹⁹

As teorias de Charles Darwin estiveram entre os mais influentes pensamentos nos Estados Unidos ao final do século XIX e começo do século XX. Impulsionados pelas descobertas no campo da biologia, alguns intelectuais procuraram construir um sistema sobre os princípios da sobrevivência do mais adaptado, o evolucionismo social. Um dos maiores expoentes dessa corrente foi o filósofo inglês Herbert Spencer. Ele

¹⁶ O tema da segregação e sua institucionalização foram retirados principalmente na obra supracitada de EKIRCH Jr. e também em FRANKLIN, John Hope. *From slavery to freedom*. New York: Alfred A. Knopf, 5ª ed. 1998.

¹⁷ SELLERS (et alii), Op. Cit., p. 290

¹⁸ STANTON, Willian. *The Leopard's Spots: scientific attitudes toward race in America*. Chicago, 1960 IN FRANKLIN, John Hope. *Raça e história: ensaios selecionados (1938-1988)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 395

¹⁹ FRANKLIN, Op.Cit., p. 395

afirmava que a disputa, a derrota do inábil e a sobrevivência do mais apto eram essenciais para a evolução da sociedade humana. Os fracos, segundo ele, atrapalhavam o avanço do progresso e tinham de perecer em nome da superioridade dos mais fortes.²⁰ O darwinismo social passou a corroborar o domínio de uma elite econômico-social e justificava o sofrimento de partes da população como percalço inevitável a ser superado na direção do progresso humano.

O darwinismo social chegou às esferas mais diversas, inclusive na política dos Estados Unidos. Alguns estadistas republicanos incluindo Theodore Roosevelt, Henry C. Lodge, John Hay e Albert J. Beveridge defendiam que a guerra contra a Espanha em 1848 para a anexação das Filipinas, Hawai e Porto Rico seriam parte do movimento natural da superioridade dos anglo-saxões.²¹

Assim muitos americanos brancos se convenceram que sua raça superior estava em perigo. Em 1901, o sociólogo Edward A. Ross cunhou a expressão “suicídio racial” para demonstrar o que ele acreditava estar acontecendo: os descendentes da Europa anglo-saxã não estavam crescendo nos Estados Unidos na mesma proporção em que chegavam imigrantes. O presidente Theodore Roosevelt se apropriou da expressão em um discurso de 1903 para dizer que os brancos anglo-saxões não estavam acompanhando, em termos de fertilidade, os imigrantes e minorias. Em 1909, Homer Lea publicou um livro, *The Valour of Ignorance*, alertando os anglo-saxões dos perigos das ambições japonesas e propondo uma união da raça. O escritor Jack London, em 1914, argumentava que os anglo-saxões nos Estados Unidos estavam sendo suprimidos pelos europeus do sul e leste.²²

Muitos brancos justificaram seus receios em relação aos negros por causa das novas mudanças que ocorriam no país. A primeira década do século XX foi palco de uma migração negra muito significativa. População de grande número – talvez meio milhão – foram das zonas rurais do Sul para as pequenas e grandes cidades do Sul e do Norte como Pittsburg, Cleveland e Chicago. Embora muitos não conseguissem arranjar

²⁰ LINK, Op. Cit., p. 40

²¹ STOKES, Melvin. *D. W. Griffith's The birth of a nation: a history of "the most controversial motion picture of all time"*. New York: Oxford University Press, 2007. P. 212

²² STOKES, Op. Cit., p. 213.

emprego, outros foram bem-sucedidos e alcançaram um padrão de vida que não podiam ter imaginado há apenas uns poucos anos. As comunidades do Norte não eram inteiramente amistosas e hospitaleiras para com os recém-chegados, mas as oportunidades de educação e o convívio em comunidade mudaram suas perspectivas.²³

A vida dos negros nas cidades americanas do começo do século XX foram turbulentas. Em 1906, um conflito racial em Atlanta deixou quatro negros mortos, muitos outros feridos e muitas casas foram roubadas e incendiadas. Durante vários dias a cidade ficou paralisada, sem transporte e com as fábricas fechadas. Quando o tumulto acalmou, muitos negros venderam seus bens e saíram de Atlanta.

O conflito e o assassinato de negros inocentes não estava restrito ao Sul. Pensilvânia, Nova York, Ohio e Indiana tinham presenciado repetidas explosões de violência racial. Mas foi um motim brutal em Springfield, Illinois, em 1908 que finalmente comoveu a consciência da nação. Ali, na cidade onde Lincoln vivera, a lembrança dele não conseguiu refrear a horda de brancos. O tumulto foi causado por uma prostituta que acusou um negro de a ter violentado. Durante três dias, o incêndio premeditado, as lesões corporais e o homicídio imperaram. Sessenta pessoas foram mortas ou feridas.²⁴

Os conflitos de Springfield e Atlanta levaram um grupo de liberais nova-iorquinos a convocar uma reunião em 1909. A convocação foi redigida por Oswald Garrison Villard e vários líderes negros foram convidados a participar. Essa conferencia redundou na criação da Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP), organização birracial dedicada a promover a igualdade do negro na sociedade americana.

Alguns brancos achavam que esses recém-chegados do exterior eram uma ameaça à liberdade republicana. Eles viam nas diferenças étnicas dos forasteiros um perigo imediato para os padrões morais da América puritana. Também temiam a competição que negros representavam no mercado de trabalho. Ficaram convencidos de

²³ FRANKLIN, Op. Cit., p. 178

²⁴GINZBERG, Eli; EICHNER, Alfred S. *A presença inquietante: a democracia norte-americana e o negro*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964. P. 246

que os ideais de homogeneidade nacional desapareceriam com o influxo de tantos elementos inassimiláveis.

Já os imigrantes do Império Austro-Húngaro, Itália, Rússia, Grécia, Romênia e Turquia, entrando nos Estados Unidos a partir de 1880, deixaram muitos americanos mais receosos. Sua assimilação era mais lenta daquela dos imigrantes da Europa ocidental e o processo de “americanização” poderia não acontecer.

Muitos dos americanos mais tradicionalistas passaram a se organizar com o objetivo de preservar as instituições “nacionais” e seu estilo de vida característico. Porém, como diz John Franklin, “[mesmo os americanos] *que não haviam nascido nesse culto [nacionalista] viam a si próprios como membros honorários. Desse modo, eles podiam celebrar com tanto sentimento quanto quaisquer outros as virtudes das instituições anglo-saxônicas e podiam condenar tão veementemente quanto quaisquer outros aquelas idéias e práticas que não eram estritamente anglo-saxônicas.*”²⁵ Ou seja, por um lado uma América branca e protestante proporcionou a base comum da identificação entre os cidadãos. Mas por outro, imigrantes de todo tipo forjaram sua própria identidade inspirados nessa base. Cimentava esse paradoxal processo uma finalidade comum – a busca da liberdade, democracia e riqueza.

Em 1903, Roosevelt assinou uma lei que impedia insanos, mendigos, prostitutas e anarquistas de entrar nos Estados Unidos. Essa lei também autorizava o governo a deportar qualquer imigrante que se tornasse anarquista depois de três anos de sua chegada. Essa foi a primeira vez que o governo federal fez com que ideais políticos legitimassem expulsões. Roosevelt ganhou a aprovação do Congresso na lei que exigia certos requisitos para se tornar americano. Para ser cidadão, o imigrante tinha que residir nos Estados Unidos por cinco anos consecutivos, falar inglês, provar que não era polígamo nem anarquista e trazer duas testemunhas que certificariam o “caráter moral” e “a lealdade aos princípios da Constituição” do imigrante. Essas exigências serviam para certificar que o imigrante fosse um “americano completo” a partir dos preceitos do americanismo. Um imigrante branco, que admirasse e lutasse pela democracia e

²⁵ FRANKLIN, Op.Cit.,p. 384

liberdade, buscasse sua felicidade através de seu empenho e defendesse os Estados Unidos e seu modo de vida perante o mundo era o americano ideal para Roosevelt.²⁶

Ainda segundo John Franklin, “*a presença de pessoas de descendência africana, quase desde o começo, ajudara os brancos a definir a etnicidade e a estabelecer e manter as condições pelas quais ela podia ser controlada*”²⁷. A identidade americana do começo do século XX passou a ser associada inextricavelmente a cor da pele e à verve democrática. Ao excluir negros e imigrantes do poder público, o Estado institucionalizava uma idéia de democracia e liberdade reservada para brancos. A união do país em torno do progresso, da ciência e da prosperidade na era do progressivismo não priorizava a diversidade, princípio basilar da democracia.

A integração dos hábitos e tradições sulistas entre os costumes dos estados do norte foi um efeito inesperado do fim da Guerra Civil. Opiniões que antes provavelmente se restringiam às *plantations* de algodão propagavam-se de modo oficioso para o norte do Missouri, Kentucky, Virgínia e outros estados. Entre tais idéias, a de que os negros só podiam ser levados a trabalhar sob coação, de que ex-escravos eram incapazes de se governarem e que só os sulistas brancos realmente compreendiam e conheciam o meio de lidar com eles. Figuras do mais variado gabarito do “velho sul”, empresários, ex-militares, profissionais liberais, agentes fiscais, procuravam convencer o Norte de que era melhor entregar a solução do “problema negro” ao Sul. A guerra tinha terminado. Mas muitas das razões que levaram a ela não haviam se perdido.

Após o fim da Guerra Civil, grupos políticos que defendiam os princípios “tradicionais” do velho sul passaram a surgir e apresentar suas plataformas. Acima de tudo defendiam um programa baseado na reforma econômica, mas de maneira bastante atrelada ao racismo. Assim, como um espetáculo, a nação assistiu ambos marchando juntos em todo o Sul. Na passagem do século XX, sob diversos governos progressivistas, foram promulgadas a maior parte das legislações discriminatórias. A separação das raças passou a ser exigida nas escolas, nos locais de trabalho, nos hospitais, nas diversões públicas – na realidade em todas as áreas da vida cotidiana.

²⁶ GERSTLE, Op. Cit., p. 55

²⁷ FRANKLIN, Op. Cit., p. 385

A partir de 1895, os estados do Sul começaram a alterar os requisitos eleitorais, tornando virtualmente impossível a qualificação do negro como cidadão. Seja com o pagamento de impostos ou com a intimidação, a maioria dos negros não podiam mais votar e ficaram afastados do poder.

Um bom exemplo da persistente segregação como prática oficial aconteceu ainda antes da virada do século XIX. A primeira ação judicial que tentou colocar em questão as leis Jim Crow²⁸ surgiu em 1896. Naquele ano, a ação judicial *Plessy vs. Ferguson*, um processo surgido em New Orleans, debatia uma lei estadual da Louisiana a qual exigia a separação de brancos e negros em vagões de trens. Homer Plessy, um liberto de nascença e considerado negro (“um oitavo negro e sete oitavos branco”, segundo as definições legais daquele estado), recusou-se a ocupar o vagão reservado para negros na linha da East Louisiana Railroad. Preso, foi depois julgado culpado por desobediência às leis da Corte daquele estado. Plessy defendeu-se baseado na 13ª e 14ª emenda da constituição americana. A primeira, de 1865, abolia todo tipo de servidão e escravidão em todo o território nacional. A segunda, de 1868, obrigava os governos estaduais a defender seus cidadãos sem qualquer distinção de raça ou cor dentro de suas jurisdições. Um Comitê de Cidadãos, composto por brancos e negros da região, subsidiou a defesa de Plessy e o caso foi levado à Suprema Corte dos Estados Unidos. Surpreendentemente, a Suprema Corte sustentou a decisão da Louisiana, contra Plessy. Segundo essa deliberação, não houve violação das duas emendas federais, uma vez que a separação de raças visava apenas o sentido de harmonia social. Como princípio de equidade, a Suprema Corte baseou-se no princípio do “separados, mas iguais”, uma vez que as condições materiais dos vagões não tinham qualquer diferença.²⁹

Porém, o caso de Plessy contra o estado da Louisiana, por si só bastante ruidoso, era apenas o lado mais evidente das práticas cotidianas de segregação naquele fim de século. De forma ampla, muitas vezes até sistemática, outro tipo de postura se

²⁸ Referência as leis que segregavam os negros em locais públicos.

²⁹ Esse tipo de decisão foi relativamente comum em casos semelhantes, sendo que a segregação se estendia também para restaurantes, escolas e hotéis. Deliberações que favoreciam os brancos em tom de dissonância a legislações federais só seriam revistas de forma sistemática após a 2ª Guerra Mundial. Para uma compreensão maior das questões jurídicas que envolvem a segregação, ver em KLARMAN, Michael J. *From Jim Crow to Civil Rights: The Supreme Court and the Struggle for Racial Equality*. London: Oxford University Press, 2004.

manifestava com proporcional ou até mesmo maior vigor que as decisões das cortes estaduais. Grupos de homens armados agiam clandestinamente evocando “velhas instituições” e as mais “puras tradições americanas” de forma violenta. Como se fossem patriotas do Porto de Boston, esses homens escondiam suas identidades sob disfarces e perseguiram indivíduos negros, que acusavam de ser responsáveis por todo tipo de crime ou perturbação social. É claro, esses grupos foram aqueles que se tornariam a KKK.

No começo do século XX, David W. Griffith, através do filme *O Nascimento de uma Nação* estimulou os ideais da Ku Klux Klan. Grupo recriado em 1915 por William J. Simmons, a KKK durante a Reconstrução agia basicamente como uma guerrilha, um suposto exército de salvação nacional que buscava manter a superioridade da raça branca através da violência nos estados do Sul. A KKK na era do progressivismo pretendeu resguardar o que ela considerava serem os mais altos valores. O progresso industrial, as imigrações e as mudanças sociais engendradas pelo desenvolvimento e depois com o mundo pós-Primeira Guerra Mundial levaram muitos americanos a buscar identificação com tal grupo. Afinal, ele afirmava preservar os ideais tradicionais americanos. De certa maneira, esses ideais proporcionaram uma base sólida para muitos americanos assustados com o progresso.

Os membros da KKK eram um exemplo radical de apego a uma imagem peculiar de Estados Unidos. E a partir da leitura de David M. Chalmers, podemos considerar que muitos americanos não agiam violentamente contra negros e imigrantes, mas os segregavam e afastavam de qualquer possibilidade de igualdade social. O que muitas vezes são consideradas exceções pitorescas e aviltantes, o autor aponta, certas práticas, hábitos e preconceitos são bastante comuns nos Estados Unidos. Entre eles, Chalmers aponta alguns curiosos. Da mesma forma que a três quartos da população americana, a KKK era contra judeus; da mesma forma que o Instituto Nacional de Artes e Letras, a KKK tinha aversão a imigrantes; assim como todos os estados abaixo da linha Mason-Dixon³⁰ a KKK tinha repulsa a negros; assim como a Igreja Metodista, a KKK pregava a danação e a perseguição; e que diferença poderia haver entre a KKK, que age em segredo, faz desfiles públicos ou censura a moral da sociedade se o

³⁰ A Linha Mason–Dixon é um limite de demarcação entre quatro estados dos [Estados Unidos da América](#). Faz parte das fronteiras da [Pensilvânia](#), [Virgínia Ocidental](#), [Delaware](#) e [Maryland](#).

Departamento de Estado, forças armadas e o Congresso Americano faziam exatamente o mesmo?³¹

A KKK estava determinada a desenvolver um amplo programa para unir “os cristãos brancos nascidos no país para uma ação combinada pela preservação das instituições americanas e da supremacia da raça branca”.³² E a atitude nortista dominante do progressivismo era de que aos sulistas brancos devia ser permitido moldar sua sociedade sem interferências e caberia adaptar sua cultura diferente na estrutura nacional, sem pressões.

A primeira década do século XX nos Estados Unidos testemunhou as inseguranças dos brancos anglo-saxões com outros grupos étnicos e imigratórios, insegurança da qual o próprio *Nascimento de uma Nação* é registro. Os grupos que se auto consideravam tradicionais na América – brancos, protestantes e descendentes de europeus ocidentais – viam-se apreensivos com o aumento de negros, orientais e judeus nas cercanias de suas propriedades. Com a chegada de imigrantes, de costumes e tradições cada vez mais diferentes dos “autênticos” americanos, os nortistas começaram a se identificar com os medos dos sulistas. A estratificação da sociedade baseada em caráter étnico passava a fazer sentido para aqueles que viviam no norte. O desejo de manter a raça branca e de cultura protestante no Norte acabou por corroborar o desejo sulista de manter o negro subordinado na sociedade. A identificação dos nortistas com os sulistas após uma guerra devastadora foi resultado da afinidade étnica.

Como aponta o historiador Arthur Ekirsh “[...] *O negro serviu como bode expiatório para ajudar o Sul a cooperar na recriação da União e no fortalecimento do nacionalismo americano.*” Ou seja, a democracia, no sentido da vontade da maioria, foi preservada, mas apenas mediante o preço dos direitos minoritários dos negros, sendo que [...] “*O lugar dos negros, conseqüentemente, permaneceu precário dentro da tradição democrática – fonte continua de um dilema infeliz para todo o povo americano.*”³³

³¹ CHALMERS, David M. *Hooded Americanism: the history of the Ku Klux Klan*. Durham: Duke University Press, 1987. p. 3

³² FRANKLIN, Op. Cit., p. 178

³³ EKIRCH, Op. Cit., p. 160.

Essa concepção racista esteve presente em todas as áreas da sociedade americana no progressivismo, inclusive o cinema. A industrialização do começo do século XX, nos Estados Unidos particularmente, transformou até o entretenimento em um veículo de massa. E este veículo passou, no caso americano, mais a transmitir do que questionar o americanismo.

1.2 O CINEMA

O cinema como um fato específico da modernidade, a partir da leitura de Richard Abel, passou a ser uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação; uma nova mercadoria cultural de produção e consumo de massa. Um novo espaço de congregação social na esfera pública, além de um novo meio artístico. Ainda segundo o autor, no caso americano, o cinema foi inscrito nos discursos do imperialismo e do nacionalismo e de suas pretensões conflitantes, respectivamente, de supremacia econômica e cultural.³⁴

Como uma nova forma de comunicação para as massas, o cinema conseguiu chegar aos imigrantes como poucas outras coisas nos Estados Unidos. Os filmes mudos do começo do século XX eram de fácil apreensão para quem ainda não dominava o idioma inglês e, como diz o adágio popular, as imagens falam mais do que mil palavras.

A imigração intensificou o debate sobre se o então chamado processo de assimilação, tão crucial para a “americanização”. E um dos componentes vitais nesse processo de americanização era a educação. Em 1908 e 1909, de acordo com o testemunho de reformadores morais como Simon Patten, Jane Addams, John Collier e outros, a educação incluía o cinema, em especial os *nickelodeons* populares, que, segundo o New York Times, agora atraía semanalmente talvez metade da população dos Estados Unidos. Os participantes do Conselho Nacional de Censura, por exemplo, estavam atentos para que os filmes oferecessem não apenas modelos apropriados ou inapropriados de comportamento para os imigrantes, mas também que mulheres e crianças não fossem expostas a valores e atitudes duvidosas, até mesmo depravadas. Subjacente a essa preocupação estava uma suposição generalizada de que a função da

³⁴ ABEL, Richard. “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano” IN CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 215.

ficção na cultura de massa era a de gerar modelos positivos de imitação. E no caso dos Estados Unidos, um modelo de americanismo.

O entretenimento que precedeu o cinema, o *vaudeville*, surgiu como um grande divertimento popular nos anos de 1880 e tornou-se, conforme Singer, a síntese da nova tendência para atrações curtas, fortes e saturadas de emoção, com sua série aleatória de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadoras e coisas do gênero. Espetáculos burlescos ruidosos e “museus melodramáticos” (abrigo curiosidades diversas, shows extravagantes, dramalhões sangrentos e violentos) também adquiriram maior proeminência na virada do século, assim como uma variedade de exposições mecânicas audaciosas, como “redemoinho da morte” e “globo da morte”, nas quais um carro dava uma cambalhota no ar depois de descer uma rampa de doze metros. Por volta de 1895, os jornais sensacionalistas começaram a encher suas páginas com ilustrações de alto impacto, envolvendo qualquer coisa estranha, sórdida ou chocante.³⁵

Mas o *vaudeville* ainda era caro para as massas imigrantes nos Estados Unidos e para os negros que trabalhavam nas indústrias. Assim, o primeiro lugar onde se buscava diversão no distrito operário, era no botequim do bairro. Para os jovens havia salas de dança, ringues de patinação e salões de clubes onde os rapazes jogavam sinuca; a polícia e os reformadores, não raro, visitavam os salões, que, nos tempos mais difíceis, fechavam. Havia também jogo de boliche e galerias de tiro ao alvo, e nisso se resumiam as diversões do bairro. Por volta de 1890 novas formas de entretenimento começaram a aparecer nas cidades em vias de crescimento e em torno dele – parques de diversões como em Coney Island, ligas de beisebol profissional, museus baratos em que se exibiam curiosidades sensacionais e monstruosidades, mas esses regalos ainda eram raros para os operários e suas famílias. Depois, em 1893, surgiu o cineminha com o cinetoscópio de Edison e, em 1896, a projeção de filmes em tela grande. Os filmes invadiram os teatros de vaudeville e as *penny arcades* (centro de diversões em que cada atração custava um penny) e dez anos depois encontravam um lar seguro e proveitoso nas lojas improvisadas em teatros do bairro operário. Os trabalhadores urbanos, imigrantes, os pobres tinham descoberto um novo meio de entretenimento sem o auxílio

³⁵ SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” IN CHARNEY, Op. Cit., p. 112.

dos zeladores e árbitros da cultura da classe média e, na verdade, sem que estes dessem pela coisa. A luta pelo domínio do cinema começaria logo depois e continua até hoje.

Os fregueses de *vaudeville*, todavia, compreendiam apenas uma pequena porção do público potencial do cinema. Eram, sobretudo, norte-americanos da classe média nas cidades maiores, donas-de-casa que iam fazer compras na cidade, funcionários de escritórios que aproveitavam a hora do almoço ou tinham a tarde livre, gente que se achava em condições de gastar um pouco para se distrair.

Empresários imigrantes tiveram a idéia das penny arcades, com caça níqueis e outros jogos, visores de cartões de mutoscópio e talvez um filme por cinco centavos num canto separado do resto por uma cortina, nos fundos do armazém. Os filmes revelaram-se populares. Os níqueis (moedas de cinco centavos) davam mais lucros do que os penny. De modo que os mesmos homens de negócio empreendedores transformaram armazéns vazios em cinema. Chamavam-se *nicolets* em uma cidade, *nickeldromes* em outras, *nickelodeons* com mais freqüência nas demais. E assim nasceu um vasto público novo de cinema.³⁶

O *nickelodeon* era uma loja transformada em teatro, normalmente com capacidade para várias centenas de lugares e que foi o primeiro tipo de sala de espetáculos exclusivamente dedicada ao cinema. Esse novo local de exibição, com programas com não mais de quinze a vinte minutos de duração, durante o dia e a noite, atraiu uma nova audiência em massa de espectadores semanais, sendo muitos deles mulheres e crianças.

Como negócio e como fenômeno social, o cinema surgiu para a vida nos Estados Unidos quando estabeleceu contato com as necessidades e desejos da classe operária.

O que emocionava o público das primeiras projeções de tela grande não eram números de *vaudeville*, mas cenas nunca vistas no interior de um teatro – ondas do mar que açoitavam as rochas, locomotivas que avançavam, as maravilhas da natureza e das máquinas, sítios distantes, espetáculos raros e insólitos. Mas, principalmente, imagens de progresso industrial que só poderiam ser vistas em filmes.

³⁶ SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

A proporção que começou a tomar forma no princípio do século, o progressivismo, extraiu grande parte de sua energia do descobrimento feito pelas classes médias de que haviam perdido o controle – e até o conhecimento – do comportamento e dos valores das ordens inferiores; e o cinema passou a ser o alvo principal dos seus esforços para reformular e reafirmar o próprio poder. Segundo Sklar, os cinemas não eram simplesmente locais de reunião onde se cometiam pecados, conforme pensavam alguns reformadores; eram também centros de comunicação e difusão cultural. O que ainda mais mortificava muita gente nos subúrbios prósperos da cidade e cidades pequenas de população abastada era a idéia de que os trabalhadores e imigrantes haviam encontrado uma fonte própria de entretenimento e informação – uma fonte não supervisionada e não aprovada pelas Igrejas e pelas escolas, pelos críticos e pelos professores, que serviam de guardas e disseminadores da classe média norte-americana oficial. Nessa atmosfera de hostilidade vinda da classe média seria difícil sugerir que os operários tinham tido a sorte de encontrar algum entretenimento e impossível dizer que eles tinham escolhido bem o seu entretenimento.³⁷

Na Era Progressista, a grande maioria do povo norte-americano, pelo menos retoricamente, deplorava os consórcios comerciais chamados trustes. No cinema, as nove companhias produtoras – Edison, Biograph, Essanay, Vitagraph, Kalem, Selig, Lubin, Pathé e Méliès – formaram a Motion Pictures Patents Company que buscava o monopólio completo da atividade cinematográfica nos Estados Unidos. Em julho de 1912, o Partido Democrático indicou Woodrow Wilson à presidência. Ele logo acusou os Republicanos de favorecerem as grandes empresas e prometeu a volta à competição e oportunidades aos pequenos empresários. Os republicanos responderam processando a Motion Pictures Patents Company de opor restrições a competição comercial. Em 1915, o tribunal federal declarou a Motion Pictures Patents Company culpada em restringir a competição comercial. Assim, por um tempo, o controle da indústria passara às mãos dos grupos imigrantes que tinham fornecido o primeiro grande público do cinema.

Os produtores europeus, que sempre atenderam uma vasta gama de classes, começaram a fazer filmes de até cinco rolos – mais de uma hora de duração – em 1911. Buscando atender maiores públicos e atingir as elites americanas, novos cinemas foram

³⁷ SKLAR, Op. Cit., p. .31.

construídos nos moldes dos grandes teatros. Como observa Sklar, “[...] *A Primeira Guerra Mundial completou a transformação da indústria cinematográfica norte-americana num negócio gigantesco. Nos anos que precederam a guerra, os cineastas franceses e italianos tinham sido reconhecidos como os melhores do mundo. A guerra cortou-lhes a produção, assim como cortou a produção da Inglaterra e da Alemanha. [...] As exportações de filmes cinematográficos norte-americanos subiram de 36 milhões de pés em 1915 para quase 119 milhões de pés em 1916, ou seja, quase cinco vezes mais. Quando a guerra terminou, dizia-se que os Estados Unidos estavam produzindo, aproximadamente, 85% de todos os filmes exibidos no mundo inteiro e 98% das películas exibidas na América do Norte; a indústria cinematográfica era chamada ora a quarta, ora a quinta, ora a sexta maior indústria norte-americana.*”³⁸

Quando o filme *O Nascimento de uma Nação* estreou em 1915, o cinema dos Estados Unidos já tinha começado sua jornada em se transformar numa das maiores indústrias do mundo. Os filmes já estavam sendo feitos aos moldes da produção industrial de Henry Ford, mas os modelos T do cinema – os filmes – ainda são um dos produtos industriais de maior consumo e alcance mundial. A influência americana, seu modelo industrial e a intenção clara em transmitir seu *american way of life* através dos filmes torna sua análise fundamental para entender o povo americano.

É a partir do filme *O Nascimento de uma Nação* e sua discussão no capítulo seguinte que pretendemos analisar como o americanismo (ou o *american way of life*) foi elaborado e apresentado nos cinemas para um enorme público.

³⁸ SKLAR, Op. Cit., p. 62.

CAPÍTULO II

O AMERICANISMO E O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

“It is like writing history with lightning, and my only regret is that it is all so terribly true.”³⁹

Woodrow Wilson, presidente dos Estados Unidos (1913-1921)

O americanismo à luz do filme *O Nascimento de uma Nação*, esta é a perspectiva analítica desta dissertação. E como já dito, o conceito-chave “americanismo” compõe-se de múltiplos sentidos e significados historicamente construídos. Tal como uma obra cinematográfica, com a ordenação de partes separadas num sentido linear, narrativo, esforço semelhante se faz aqui. Sessões distintas e selecionadas do filme servem para observar os fundamentos do nacionalismo, do caráter democrático e do tradicionalismo americano, assim como servem de base para a análise da própria obra.

Com seu filme, o diretor D. W. Griffith pretendeu ancorar uma versão “verdadeira” da Guerra Civil e do período da Reconstrução. Indiferente aqui considerar o sucesso dessa empreitada, o resultado da produção artística permite um amplo escopo de digressões no que se refere aos fundamentos da nação norte-americana e que aqui segue a divisão proposta.

2. 1 NACIONALISMO

O nacionalismo, um dos aspectos do americanismo, remonta à necessidade americana de forjar uma nação. Através de mitos e heróis nacionais, a nação dos Estados Unidos construiu um arcabouço que permite aos cidadãos do país um sentimento de união e excepcionalidade perante o mundo. A partir desse nacionalismo, muitos podem se considerar pioneiros e “missionários” da democracia. O elogio a esta

³⁹ “É como escrever a história com imagens, e a minha única preocupação é que isso é uma verdade terrível.” Comentário do presidente Woodrow Wilson ao assistir ao filme *O Nascimento de uma Nação* na Casa Branca apud LANG, Robert. *D. W. Griffith, director*. New Jersey: Rutgers University Press, 1994. P. 251.

instituição pode ser verificado mais precisamente na construção de heróis nacionais que fortaleceram os ideais democráticos nos Estados Unidos e no mundo.

Um desses heróis nacionais, foco de reverência quase religiosa, foi o presidente Abraham Lincoln. Também chamado de Grande Emancipador ele está imortalizado desde 1922 com sua escultura feita por Daniel Chester French no Memorial Lincoln em Washington e ainda é um dos quatro presidentes esculpidos no Mount Rushmore, por muitos considerado o maior de todos os presidentes americanos.

Diferente de John F. Kennedy, Lincoln não teve uma imediata apoteose depois de seu assassinato e nem mesmo era o notável presidente dos livros didáticos. Somente duas décadas depois de sua morte é que os maiores arquitetos da reputação de Lincoln, John Nicolay, seu antigo secretário, e John Hay publicaram a biografia do presidente na revista *The Century*. Essa biografia, publicada ao longo de dois anos e meio na revista, terminou no final da década de 80 do século XIX e foi depois editada como uma série de dez livros em 1890. Além de uma narração da vida e obra do ex-senador de Illinois, esses volumes compunham praticamente uma hagiografia do presidente. A obra foi um dos instrumentos que estabeleceu a particular imagem de Lincoln como um herói ideal de caráter mitológico.⁴⁰

Embora fosse uma das quatro revistas mais importantes da época, a *The Century* atingia somente estratos mais altos da sociedade. Na década de 1890 surgiram revistas mais acessíveis ao público menos abastado, como a *Cosmopolitan* e a *Munsey's* que mais tarde alcançariam todo o território do país. Além do preço, um dos atrativos das novas revistas, a *McClure's* em particular, era a importância dada às biografias que tanto atraíam o público americano. A biografia ilustrada de Napoleão Bonaparte redigida por Ida M. Tarbell circulou de novembro de 1894 a abril de 1895 e dobrou o número de exemplares vendidos. Diante do sucesso, os editores pediram que Tarbell escrevesse uma biografia de Lincoln. Somente nos primeiros 10 dias de circulação, 40.000 novas assinaturas da revista haviam sido registradas.

Seguindo o caminho do sucesso, o cinema também buscou explorar a imagem do heróico presidente. Nos primeiros filmes era enfatizado o caráter democrático do mártir

⁴⁰ STOKES, Op. Cit., p. 186

patriótico e, de certa forma, o lado acessível do presidente. Ele era usualmente representado como um líder gentil, disposto a debater com simples cidadãos, sempre dotado de enorme compaixão.⁴¹ Entre esses primeiros filmes estão: *The Reprieve* (1908), *Abraham Lincoln's Clemency* (1910), *One Flag At Last* (1911), *The Seventh Son* (1912), *When Lincoln Was President* (1913), *The Songbird Of The North* (1913), *The Tool Of War* (1913) e *The Man Who Knew Lincoln* (1914).

Com o lançamento de *O Nascimento de uma Nação* em 1915, a visão mais popular de Lincoln atingiu maiores audiências. Em muitos aspectos o filme estabelece a visão humana e misericordiosa de Lincoln. Por exemplo, depois de assinar a chamada para voluntários na guerra, Lincoln é mostrado chorando como sinal de profunda sensibilidade à concretude dos fatos. No filme, quando o coronel Cameron é injustamente condenado como guerrilheiro, a mãe do oficial e Elsie Stoneman recorrem ao perdão presidencial. Depois de alguma hesitação, a compaixão de Lincoln fala mais alto – expressamente indicado com o inter-título “O Grande Coração” – e o perdão é concedido⁴². Quando a mãe do Coronel Cameron lhe dá a notícia do perdão, desabafa: “o Sr. Lincoln devolveu sua vida para mim”⁴³.

No entanto, a curiosa figura de Lincoln criada por Griffith mostra uma qualidade andrógina: Melvin Stokes argumenta que Lincoln combina qualidades masculinas e femininas. Ele é um homem com espessa barba, mas é sensível com os sentimentos dos outros. Ele estava pronto a declarar guerra ao Sul, mas chora depois de assinar a proclamação chamando voluntários. Ele agressivamente dispensa o homem que estava falando com ele antes de Elsie e a Sra. Cameron entrar em seu escritório, mas finalmente é persuadido pela emoção do pedido da mãe do Pequeno Coronel pela sua vida. Nos últimos momentos de vida, antes de ser alvejado, Lincoln percebe uma sombra sobre seus ombros, talvez simbolizando o calafrio da morte eminente. Em *O Nascimento de uma Nação*, Lincoln é tanto o pai quanto a mãe do povo.⁴⁴

⁴¹ STOKES, Op. Cit., p. 188

⁴² Imagem 1 em Anexo

⁴³ Imagem 2 em Anexo

⁴⁴ STOKES, Op.Cit., P. 188.

O filme também associa a figura de Lincoln com a de Moisés ao martirizar o presidente que nunca irá chegar à terra prometida, esta simbolizada pela nação depois da guerra na qual ele foi o principal líder. Segundo o filme, a nação nasceria efetivamente apenas após a Reconstrução e depois que os brancos do Sul conseguissem subordinar todos os negros e excluí-los do poder. O *Nascimento de uma Nação* encoraja a percepção de que se Lincoln não tivesse sido morto, a nova nação branca nasceria muito mais cedo. Como um sulista, Griffith admirava Lincoln pela sua magnanimidade e acreditava que se ele não tivesse sido assassinado, a Reconstrução não teria acontecido.

Com o fim da guerra, surge a tensão entre Lincoln e Stoneman, divididos sobre a clemência do presidente concedida aos ex-confederados. Stoneman insiste que “[os] líderes [confederados] devem ser punidos e os estados tratados como províncias conquistadas”. Lincoln responde a Stoneman que ele irá lidar com os estados rebeldes “como se eles nunca tivessem saído”. Inspirado pela atitude liberal do presidente, o Sul começou a se reconstruir, mas teria sido impedido pelo assassinato de Lincoln.⁴⁵ É importante apontar, a expressão “províncias conquistadas” foi usada pelo republicano radical Thaddeus Stevens, sujeito que inspirou o personagem de Stoneman.

O assassinato de Lincoln no Teatro Ford em *O Nascimento de uma Nação* inclui 55 tomadas e 9 inter-títulos, dura quase cinco minutos e é uma das seqüências mais longas do filme. As cenas quebram uma seqüência ficcional e retoma o caráter histórico do filme. Fornece dados do dia do assassinato em inter-títulos: a peça teatral apresentada era *Our American Cousin*, estrelando Laura Keene; o presidente chega as 8:30; o guarda-costas presidencial sai de seu posto para ter uma visão melhor da peça; o tiroteio começa as 10:13 durante o 3º Ato; 2ª cena e John Wilkes Booth, que deu o tiro fatal, salta no palco gritando “*Sic semper tyrannis*”⁴⁶. As cenas da morte de Lincoln entram na narrativa do filme dividindo-o em duas partes.⁴⁷

⁴⁵ STOKES, Op. Cit., p. 189

⁴⁶ Traduz-se a frase do latim como “Assim sempre aos tiranos”. A isso entende-se que John Wilkes Booth, ao considerar Lincoln um tirano, lega ao líder a morte por suas mãos. Além do assassinato de Lincoln, a frase é originalmente atribuída a Marco Junus Brutus, preferido do imperador Júlio Cesar, pouco antes de assassinar seu soberano em 44 a.C..

⁴⁷ Imagem 3 em Anexo.

O que Griffith ocultou na sua construção da figura mítica de Lincoln foram algumas medidas que aproximaram seu governo mais para uma ditadura do que para a democracia tão estimada dos americanos. Griffith não poderia mostrar um herói democrático se mencionasse que a guerra civil envolvia problemas peculiares referentes a lealdade do cidadão ao governo. Além disso, o conflito entre Norte e Sul era travado numa escala tão vasta que, sob muitos aspectos, se tornou a primeira guerra total moderna. Assim, *“a democracia, no sentido dos direitos individuais, foi enfraquecida pela política de prisão arbitrária, domínio militar, conscrição e censura.”*⁴⁸

A representação de Abraham Lincoln feita por Griffith foi o refinamento máximo para construção de sua lenda. Embora Lincoln realmente esperava tratar o Sul com leniência, ele nunca teve a oportunidade de colocar em prática sua política pós-guerra. A guerra efetivamente acabou com a rendição do general confederado Robert E. Lee em 9 de abril de 1865 e Lincoln foi assassinado apenas cinco dias depois. O Sul não teve tempo para experimentar ou mesmo conhecer os planos de Lincoln para o pós-guerra. A reação do Dr. Cameron à notícia da morte de Lincoln - *“Nosso melhor amigo se foi. O que será de nós?”* – é absurda.⁴⁹ Ou seja, é paradoxal a postura do diretor. Griffith apresenta, em geral, Lincoln como um virtuoso herói, respeitado pelos habitantes do Sul; contudo, nenhuma observação rasteira poderia deixar despercebida que Lincoln era o mais veemente inimigo dos estados secessionistas.⁵⁰

2.2 DEMOCRACIA

O primeiro inter-título do filme é na realidade uma exigência de Griffith. O diretor envia uma mensagem direta a seu público sobre o que ele considera ser um direito inalienável dos americanos: a liberdade. O inter-título anuncia:

“Nós não tememos a censura, porque não temos intenção de ofender com impropriedades ou obscenidades; mas, nós exigimos, como um direito à liberdade para mostrar o lado obscuro da

⁴⁸ EKIRCH Jr, Op. Cit., pp. 144-145.

⁴⁹ Imagem 4 em Anexo

⁵⁰ STOKES, Op. Cit., pp. 189-190

injustiça, que podemos iluminar o lado agradável da virtude – a mesma que é concedida à arte da palavra escrita – aquela arte para a qual nós devemos a Bíblia e aos trabalhos de Shakespeare”.

Com esta mensagem, Griffith procurou inserir o cinema no mundo da arte, aproximando-o do teatro e da literatura, artes reconhecidas e legitimadas no final do século XX. Só que o inter-título vai além dessa preocupação. Griffith exige o direito à liberdade, o direito de todo americano a expressar o que pensa a respeito de sua nação⁵¹.

O posicionamento de Griffith em exigir a defesa do seu ponto de vista também está relacionado ao individualismo americano. O indivíduo americano foi e é, por definição, livre e independente de acordo com James Robertson⁵². Segundo esse autor, o americano busca sua própria felicidade, desenvolve suas habilidades, faz sua fortuna e se estabelece com sua família sem permissão nem auxílio de autoridades. O americano faz seu próprio destino, sua sorte e é responsável pelo seu fracasso ou sucesso.

Um dos principais pontos de controvérsia na democracia americana foi a escravidão. No filme, Griffith defende essa instituição mostrando que os escravos são bem tratados e aceitam sua condição. Mas principalmente, defende a escravidão como um direito dos estados do Sul em preservar sua força de trabalho. Como um mal necessário que cederia finalmente às forças do progresso e da civilização, a escravidão seria um bem positivo.

No período anterior à Guerra Civil, sob a liderança intelectual e política de John C. Calhoun, o Sul repudiou a filosofia dos direitos naturais de Jefferson e da geração revolucionária. Calhoun rejeitou francamente todas as noções democráticas de igualdade dos homens. A civilização e o progresso, dizia ele, dependem da desigualdade, ao passo que o governo resulta das necessidades sociais dos homens e visa a proteção de sua propriedade privada.⁵³

⁵¹ Embora não tenha expressado de forma direta neste inter-título em particular, é de se aceitar que Griffith reserva essa idéia de liberdade exclusivamente aos brancos.

⁵² ROBERTSON, James Oliver. *American myth, american reality*. New York: Hill & Wang, 1980, P. 147.

⁵³ EKIRCH Jr, Op. Cit. pp. 138-139.

No filme, a causa da Guerra Civil foi o movimento abolicionista do Norte que exigiu o fim da escravidão. O Sul foi apresentado como a vítima de uma política não democrática, ou seja, que não respeitou os direitos dos estados de manter a escravidão. Logo no terceiro inter-título do filme “*Os abolicionistas do século XIX impõem a libertação dos escravos*”⁵⁴. Griffith coloca o que foi a causa da Guerra Civil para ele e muitos sulistas.

No entanto, apesar dos receios dos sulistas, os abolicionistas em todos os anos anteriores a Guerra Civil sempre tinham sido uma pequena minoria, mesmo no Norte. Mas eram responsáveis por manter perante a nação o fixo paradoxo da existência da escravidão numa democracia.

Como afirma Arthur Ekirch, cada uma das duas regiões, a sua própria maneira, acreditava que estava lutando pela liberdade e pela democracia. Desta forma, tanto o Norte como o Sul ofereciam visões distintas sobre o que consistia a tradição democrática. O Sul aceitava uma versão de democracia inspirada na antiga Grécia – uma sociedade de iguais, sobreposta a uma classe de escravos. Para os líderes sulistas, que sempre gostavam de salientar os paralelos entre a secessão e a Guerra de Independência Americana, a liberdade política significava o direito de autodeterminação nacional. Mas para os estadistas do Norte a salvaguarda da democracia americana exigia a preservação da União e garantia de algum respeito ao princípio do domínio da maioria.⁵⁵

Podemos afirmar que o Sul se separou da União por uma série de motivos, entre eles, “aversão ao Norte, ressentimento pela sua derrota nas eleições, falta de vontade de aceitar o veredito sobre os territórios, um sonho de dias melhores e mais brilhantes sob sua própria bandeira. Sobretudo foi movido pelo medo – medo de que suas instituições e sua civilização peculiar fossem derrubadas por um governo autoritário.”⁵⁶

2.3 TRADICIONALISMO

⁵⁴ Imagem 5 em Anexo

⁵⁵ EKIRCH Jr, Op. Cit. p. 134.

⁵⁶ NEVINS, Alan e COMMAGER, Henry Steele. *História dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967. P. 201.

Como representação da tradição americana surge a imagem da pequena cidade ou da fazenda, de homens que cultivariam a vida em comunidade e possuiriam valores comuns tais como a religiosidade, a liberdade de expressão e o ideal democrático. Mesmo que os Estados Unidos tenham se transformado ao longo do século XIX e XX em uma nação moderna, o ideal de vida dos americanos ainda remetia àquele dos pioneiros, ou seja, os primeiros homens brancos que vieram para a América.

Essa tradição é representada no filme *O Nascimento de uma Nação* pela família sulista dos Cameron. Eles são apresentados pelo inter-título “*Nas terras do Sul, Piedmont, Carolina do Sul, onde a vida é tão bela que não há nada melhor*”. Claramente Griffith colocou sua posição em relação ao melhor tipo de vida, ou ideal de vida, composta por uma família tradicional, com pais unidos pelo matrimônio, por isso felizes, com muitos filhos, todos bem educados e obedientes. Sua moradia, idealmente também, é a pequena cidade, onde a comunidade unida vive em torno dos mesmos princípios.⁵⁷

A filha caçula dos Cameron é apresentada de modo solene, “*Margareth Cameron, a filha do Sul, educada a maneira da escola tradicional*”; já o patriarca da família como “*o amável senhor Cameron*”. A harmonia da vida em família e em comunidade são marcantes. Até mesmo o dilema que poderia existir em função da convivência com escravos não existe para Griffith. O inter-título “*nas senzalas... o intervalo de duas horas para jantar depois de um dia de trabalho das seis as seis*” torna evidente o clima de paz e prosperidade desfrutado entre senhores e escravos. As cenas mostram escravos satisfeitos com o trabalho árduo e com a família Cameron, seus proprietários.⁵⁸ Os conflitos parecem simplesmente não existir.

O período pós-Guerra Civil denominado Reconstrução é apresentado no filme através de dois inter-títulos:

“Segunda parte – Reconstrução. Da agonia que o Sul suportou, poderia nascer uma nação. A

⁵⁷ Imagem 6 em Anexo

⁵⁸ Imagem 7 em Anexo

corrosão da guerra não termina enquanto não cessam as hostilidades” e

“Esta é uma apresentação histórica da Guerra Civil e o Período de Reconstrução, e não significa reflexo em qualquer raça ou de pessoas de hoje”.

A partir desse momento no filme, Griffith irá tratar do que para ele, assim como para muitos sulistas, foram “as corrosões da guerra”. Para isso, outro personagem é apresentado, “o protegido de Stoneman, Silas Lynch, mulato e líder dos negros”. Duas das piores “aberrações” para Griffith se unem para mudar tudo aquilo que o cineasta considerava verdadeiramente americano (a vida familiar sulista, escravos resignados, pequenas comunidades de brancos protestantes, ou seja, o mundo anterior a Guerra Civil). Essas “aberrações” são representadas por Austin Stoneman, o abolicionista e republicano radical e Silas Lynch, um mulato com aspirações políticas.

A construção do personagem de Stoneman foi inspirada em Thaddeus Stevens, descrito pelo historiador Ginzberg como um “*mediativo deputado republicano pela Pensilvânia, de longa data inimigo ferrenho da escravidão*”.⁵⁹ A escolha desse congressista não foi por acaso, já que ele se colocou “*como um inimigo jurado do Sul e de seu característico estilo de vida*”⁶⁰. A repulsa daquele deputado ao estilo de vida aristocrático do Sul também pôde ser percebido depois da Guerra Civil quando Stevens propôs ao Congresso que o Norte vitorioso expropriasse os bens dos maiores proprietários rurais do Sul a título de indenização de guerra. Assim, cada negro adulto emancipado receberia uma doação de quarenta acres e uma mula e as propriedades restantes seriam distribuídas entre os fazendeiros brancos mais pobres a um preço módico. A intenção de Stevens era destruir a opulência e a hegemonia da antiga aristocracia do Sul e conferir ao território uma condição mais semelhante a do Norte com pequenos agricultores livres e incentivo à concorrência.

O sobrenome do vilão do filme, Lynch, remete à figura do senador John Roy Lynch. A vida do senador, negro, nascido numa fazenda na Louisiana em 1847, foi bem

⁵⁹ GINZBERG (et alii), Op. Cit., p. 127.

⁶⁰ GINZBERG, Op. Cit., p.128.

diferente do Lynch do filme. Aparentemente, Griffith utilizou o nome porque o senador foi um expoente na luta pelo direito dos negros e representava a ascensão política que Griffith tanto temia. O senador Lynch foi escravo, tesoureiro do exército dos Estados Unidos em 1864 e 1865 e foi, até aquele momento, o mais jovem membro do Congresso, eleito aos vinte e seis anos em 1873.

A maior influência dos negros na política no período da Reconstrução foi sentida na Carolina do Sul, estado onde o filme foi ambientado. No período da Reconstrução, os negros constituíram a maioria da Câmara e um vice-governador negro foi eleito. Griffith representou esse momento com o inter-título:

“A revolta no Hall Principal. A festa dos negros pelo controle da Câmara dos Deputados Estaduais. 101 negros contra 23 brancos, sessão de 1871. Um fac símile histórico da Câmara dos Deputados do Estado da Carolina do Sul como estava em 1870. Depois da fotografia para O Estado de Columbia”.

As cenas da Câmara começam como se fosse tirada de uma fotografia do período, recurso utilizado por Griffith para proporcionar uma veracidade histórica.⁶¹ Dando legitimidade a sua representação, Griffith descreve o que ele chamou de “incidentes” na Câmara: *“Reconstituição histórica do incidente da primeira sessão legislativa”*.

Os deputados negros na Câmara comem, bebem, tiram os sapatos e colocam os pés em cima das mesas⁶². A seguir, o inter-título *“O orador determinou que todos os membros têm que usar sapatos”* denota a representação dos negros como pessoas infantis e despreparadas. Caracterizando os negros com vários estereótipos do período – comendo frango, se coçando, usando roupas esfarrapadas e bêbados – Griffith fortalece seu argumento da inaptidão dos negros à vida civilizada e cidadã⁶³. Não apenas isso,

⁶¹ Imagem 8 em Anexo

⁶² Imagem 9 em Anexo

⁶³ Imagem 10 em Anexo

para o diretor os negros são também perigosos. Nos inter-títulos seguintes, “*Propôs que todos os brancos devem saudar todos os oficiais negros nas ruas*” e “*Aprovação de uma proposta concedendo o casamento entre brancos e negros*”, Griffith procurou enfatizar o que, para ele, seria a subordinação dos brancos a uma perigosa nova classe de negros despreparados, ambiciosos e *carpetbaggers*⁶⁴.

Nos anos seguintes ao fim da guerra civil, a opinião pública dividia-se sobre visão dos negros na política. O comentário do Daily News de Charleston a respeito da convenção da Carolina do Sul em 1868 foi de que “*sem a menor dúvida, os melhores homens na convenção são integrantes de cor. Considerando-se as influências sob as quais eles foram reunidos, e seu conhecimento imperfeito do direito parlamentar, eles revelaram, na maior parte dos casos, moderação e dignidade notórias*”. Já o Weekly Opinion de Atlanta descreve um negro da assembléia da Carolina do Sul de 1873 da seguinte maneira: “*a arrogante pretensão, a ignorância, a fanfarronice e insolência desse negro está se tornando intolerável*”. Franklin nos lembra que enquanto muitos eram antigos trabalhadores rurais, outros eram formados em universidades.⁶⁵

As carreiras dos líderes negros da Reconstrução da Carolina do Sul não confirmaram as afirmações de que eram desordeiros e desonestos. Francis Cardozo, secretário do tesouro deste estado, mudou-se para Washington onde se tornou perito contador dos correios e depois diretor de um colégio. Robert Smalls, nascido escravo na Carolina do Sul, permaneceu no congresso do estado até 1879 e voltou em 1881 para mais três mandatos. Quando se retirou ficou à frente da coletoria do porto de Beaufort onde permaneceu até 1913. Isso também não nega que alguns líderes se tornaram trabalhadores subalternos depois de 1877. O historiador John Franklin utiliza estes exemplos para ressaltar que muitas vezes a extravagância e leviandade atribuídas a alguns membros do legislativo do estado não correspondiam à realidade.⁶⁶

⁶⁴ Alcinha pejorativa e bastante comum para se referir aos nortistas que vieram aos estados do Sul durante a Reconstrução. Compravam as antigas fazendas de algodão a baixíssimo custo ou exploravam o trabalho da região derrotada de forma oportunista em variadas atividades econômicas. O termo também era associado aos negros do norte, considerados por muitos sulistas como uma arrogante e pretensiosa nova casta política, substrato da Guerra de Secessão.

⁶⁵ FRANKLIN, Op. Cit., p. 46

⁶⁶ FRANKLIN Op. Cit., p. 53

O direito de voto do negro abriu caminho para a corrupção e imprudência, segundo Griffith, no inter-título “*Dia da eleição. Todos os negros tinham seus votos anotados na cédula enquanto os líderes brancos eram privados do direito de votar*”. O filme procurou representar a corrupção do período da Reconstrução com imagens de cédulas eleitorais já anotadas, negros votando duas vezes, votos de brancos sendo jogados fora e a intimidação física de brancos para não votar⁶⁷. O resultado eleitoral é resumido no inter-título “*Recepção dos retornados. Os negros e os candidatos varrem o estado. Silas Lynch é eleito vice-governador*”.

A partir das imagens e dos inter-títulos, podemos perceber que, para Griffith, os negros foram coadjuvantes nessa nova organização do poder no período da Reconstrução. Para o cineasta, os abolicionistas e republicanos radicais são os verdadeiros responsáveis por levar a desordem à vida dos brancos do Sul após a guerra. Stoneman, o congressista radical diz a Lynch “*Não se despreze. Você é igual a qualquer homem daqui*” e torna evidente seus planos ao afirmar, “*Eu farei desse homem, Silas Lynch, um símbolo de sua raça, vivendo semelhante a qualquer homem branco*”. Assim, é Stoneman, “*o grande radical*” na obra do diretor, que entrega o edital onde os negros devem ser elevados à completa igualdade com os brancos.

Com apoio dos radicais do Norte, Lynch e outros negros desafiam os ex-confederados. O protagonista do filme, o coronel Ben Cameron sente-se perturbado com a petulância de Gus, um mulato ex-escravo de sua fazenda que fica rondando sua casa. Gus representa a ameaça que muitos sulistas brancos receavam, especialmente sobre a segurança das mulheres, constantemente assediadas pelo personagem negro no filme. Sua aparência física é grotesca e os close-ups de Griffith no rosto de Gus tencionam mostrar seu olhar vilanesco⁶⁸. Para Griffith, “*Gus, o renegado produto das doutrinas viciadas esparramadas pelos candidatos*”, representa o perigo que os radicais trouxeram a vida dos sulistas dando direitos políticos aos negros.

Por essa altura, o filme mostrou todo o tipo de agonia que os brancos se sujeitaram com a emancipação dos negros. Tudo de forma a legitimar aquilo que para Griffith seria a salvação da nação – a Ku Klux Klan. Não restavam mais opções a Ben

⁶⁷ Imagem 11 em Anexo

⁶⁸ Imagem 12 em Anexo

Cameron para restaurar sua vida de antes da guerra, preservar sua família e deixar os negros longe de suas irmãs. A epifania do personagem surge quando vê duas crianças brancas vestindo um lençol branco e afugentando outras crianças negras. Aí estava a solução que Ben Cameron buscava, fundar uma organização secreta com o objetivo da preservação dos direitos da população branca contra os avanços dos negros.⁶⁹

Podemos entender que para Griffith a KKK foi formada para a simples defesa dos brancos. Isso fica bem caracterizado quando se lê no inter-título:

“O resultado. A Ku Klux Klan, a organização que salvou o Sul da anarquia das regras dos negros, mas não sem o derramamento de mais sangue que em Gettysburg de acordo com o juiz Tourge dos candidatos”

A organização começa a agir para intimidar os negros e restabelecer a ordem. Como descrito em outro inter-título, *“A primeira visita deles para aterrorizar um negro agitador e queimar seu celeiro”*. Griffith procura defender a KKK apontando que todos os brancos do Sul a aceitavam. Para isso, as imagens mostram que *“Mais de 400 mil trajes da KKK são feitos pelas mulheres do Sul, em confiança.”*

Uma das sequências que proporcionaram a Griffith o status de expoente do cinema narrativo clássico é a perseguição de Gus a Flora Cameron, a irmã caçula de Ben Cameron. A montagem paralela, intercala a apavorada Flora correndo em meio à vegetação e o perseguidor, Gus, em seu encalço. Este modelo de montagem e narração fílmica inspirou outros tantos cineastas desde então⁷⁰. Mas, para além dos aspectos cinematográficos, as imagens de um mulato perseguindo uma jovem inocente e branca foi considerada assustadora. O nefasto Gus diz a Flora, *“veja, eu sou um capitão e agora quero me casar”* e pede à jovem dama que não fuja, afinal, diz cinicamente, *“não quero machucá-la”*. Flora, a intrépida filha do Sul responde: *“afaste-se ou eu pularei”*. A menina prefere o suicídio honroso a se entregar a um mulato. Esse ato é amparado

⁶⁹ Imagem 13 em Anexo

⁷⁰ Imagem 14 em Anexo

por Griffith ao declarar, tragicamente, que *“Para ela que aprendeu a severa lição de honra, não devemos chorar por ter achado melhor encarar os portões da morte.”*

A reação ao episódio não tarda a chegar. Como resposta, *“os homens da cidade começam a procurar o acusado Gus querendo lhe dar um julgamento justo nos corredores escuros do Império Invisível”*. Com os membros da organização reunidos, Ben Cameron protesta: *“Brethren, esta bandeira carrega o esforço da vida das mulheres do Sul, um sacrifício sem preço no altar da civilização violenta”* e, erguendo a cruz da KKK, assevera: *“aqui levanto o antigo símbolo de uma inconquistável raça de homens. A cruz das montanhas da velha Escócia. Eu apago suas chamas com um suave sopro que carrega as areias do tempo.”* Em seguida, Gus é assassinado, mas para Griffith, o sórdido criminoso recebeu um “julgamento justo”.

A aversão a relações inter-raciais também é apresentado no filme quando Lynch seqüestra Elsie Stoneman, filha do congressista radical. Lynch dirige-se a ela dizendo: *“olhe, minha gente enche as ruas. Com eles construirei um império negro e você será minha rainha, sentada ao meu lado”*. Mas quando Lynch revela seus planos de casamento ao velho Stoneman, este fica transtornado. Griffith empenha-se em mostrar que a convivência pacífica entre brancos e negros é algo inconcebível, uma vez que “igualdade legal” jamais seria o mesmo que “igualdade racial”. Se os negros pudessem se casar com os brancos, o que era distintamente americano se perderia para sempre. Até mesmo Stoneman, o maior defensor dos direitos dos negros no filme, recusa-se a deixar a filha casar-se com seu protegido. A nação, uma vez mais reunida, teria que se sujeitar a uma dura adaptação de costumes.

Numa cena simultânea, a família Cameron busca refúgio das tropas negras de Lynch numa cabana de dois veteranos da União⁷¹. O inter-título apresenta a cena com os dizeres *“Os antigos inimigos do Norte e Sul estão unidos novamente em defesa comum de seus direitos de nascença”*. Assim, apresenta-se a possibilidade de reconstrução do país após a guerra.

O filme transmite que a nação só será reconstruída se os direitos dos brancos sulistas permanecerem intocados e os negros, mesmo emancipados, permanecerem

⁷¹ Imagem 15 em Anexo

subjugados. Na obra, as razões que levaram à guerra foram as diferenças entre os abolicionistas que queriam a emancipação e os sulistas que queriam preservar seu modo de vida. Com os dizeres “*Liberdade e união, unidas e inseparáveis, agora e para sempre!*” Griffith encerra sua obra-prima validando, como uma bem defendida tese, aquilo que considerava a melhor maneira de preservar seu tão caro país, a democracia e a liberdade, baseadas na tradição e gerenciada pelos verdadeiros americanos, os brancos protestantes.

2.4 O FILME

O Nascimento de uma Nação contou com um elenco formado principalmente por atores já conhecidos por Griffith. Os membros da família sulista dos Cameron eram compostos por Spottiswoode Aitken, no papel do Dr. Cameron, e Josephine Crowell, como Sra. Cameron. Ambos eram membros efetivos da companhia de Griffith, assim como Maxfield Stanley, assumindo o papel de Wade Cameron, e J. A. Beringer como Duke Cameron, o caçula da família.

O ator Ralph Lewis ficou marcado como vilão a partir de seu papel como Austin Stoneman, o congressista radical do Norte. Elmer Clifton e Bobby Harron interpretaram seus filhos, Phil e Tod, respectivamente.

Chama a atenção, os escravos da família Cameron foram interpretados por atores brancos. Jennie Lee assumiu o papel de Mammy e William de Vaull atuou na pele do escravo Jake. Para essas performances, os atores foram pintados de negro, ou como essa maquiagem foi chamada nos Estados Unidos, usando “caras negras” (*Black faces*). Os empregados de Stoneman foram interpretados por Mary Alden como Lydia Brown e Tom Wilson como o serviçal de Stoneman, ambos também usando “caras negras”.

A decisão de Griffith de não usar atores negros para personagens de negros foi amplamente criticada. Os atores negros somente foram usados como “extras”, fazendo meras figurações. Durante as filmagens, esses atores ficavam em barracas separadas dos outros atores e técnicos brancos. Segundo Melvin Stokes, Griffith chegou mesmo a abrir mão de defender sua decisão de não usar atores negros em papéis de destaque. A escassez de atores negros profissionais na costa oeste, ou a opção por usar atores de sua própria companhia poderiam ter sido argumentos bastante plausíveis, mas nem mesmo eles foram usados como justificativa. Foi bastante revelador que as tentativas de

explicação do diretor foram baseadas em termos de um franco racismo: o desejo de excluir “sangue negro”.⁷²

Como não havia maquiadores, Mary Alden como Lydia Brown, George Siegmann como Silas Lynch e Walter Long como Gus se maquiavam usando rolha de cortiça queimada (*burned cork*), uma maquiagem característica dos shows de menestrel famosos na cultura dos Estados Unidos que caracterizavam as “caras negras”.

Para a construção de outros personagens baseados em figuras históricas conhecidas, a semelhança física foi fundamental para Griffith escolher seu elenco. Joseph E. Henabery interpretou Lincoln; Raoul Walsh, John Wilkes Booth (que segundo Griffith tinha a intensidade do verdadeiro assassino de Lincoln); Donald Crisp como o general Ulisses S. Grant; Howard Gaye como o general Robert E. Lee e Sam de Grasse como o senador abolicionista Charles Sumner.

Alguns atores trabalharam como assistentes de Griffith e tornaram-se conhecidos diretores depois do filme, como por exemplo George Siegmann (Silas Lynch), Donald Crisp (Grant), Raoul Walsh (John Wilkes Booth) e Joseph Henabery (Lincoln). Um dos figurantes, Eric Von Stroheim, que caiu de um telhado durante a revolta em Piedmont foi assistente de direção de Griffith. Na produção deu seus primeiros passos na profissão durante as filmagens. Para conter gastos durante as filmagens, os membros da companhia de Griffith interpretavam diferentes papéis. Um exemplo disso era o de Joseph Henabery, o presidente Lincoln, que interpretou outros trinta personagens.

Griffith dirigiu ensaios com seus atores e até mesmo seus técnicos durante longos períodos. Mesmo que já fossem uma prática comum no início da indústria cinematográfica, os ensaios nunca tinham sido feitos por tanto tempo e de forma tão complexa quanto para o filme *O Nascimento de uma Nação*.⁷³

A construção dos *sets* era responsabilidade de “Huck” Wortman, antigo colaborador de Griffith. Como observou Melvin Stokes, diversos desses cenários históricos e *tableaux* eram baseados nas fotografias de Mathew Brady do período da Guerra Civil. Além disso, o diretor telegrafou para os jornais da Carolina do Sul para

⁷² STOKES, Op. Cit. p. 87

⁷³ STOKES, Op. Cit.,p. 90

visualizar fotografias do interior da legislatura e Worthman construiu um cenário que correspondia às imagens. Para construir o maior cenário interno do filme e que representava o Ford's Theater⁷⁴, Worthman e sua equipe tinham fotografias autênticas do teatro para guiá-los. Não eram simples cenários que Worthman criava. Não havia canhões autênticos do período da Guerra Civil disponíveis no Oeste, então a equipe de construção também teve que criar armas e carruagens. Seu livro de referência foi *Battles and Leaders of the Civil War*.

Filmando na Califórnia, Griffith começou pelas cenas mais caras, como a da batalha de Petersburg⁷⁵ e a perseguição dos membros da Klan⁷⁶. Para recriar essa batalha, veteranos foram consultados. Para mover os grupos de figurantes de forma correta, foi utilizado um sistema de bandeiras de diversas cores controladas pelos vários assistentes de direção.⁷⁷

Para financiar o filme Griffith investiu seu próprio dinheiro assim como o de diversos outros membros envolvidos nas filmagens. Ele aceitou investidores que receberiam uma parte proporcional dos lucros do filme depois do lançamento e a *Mutual*, sua produtora, criou uma sub-divisão interna específica para a realização de *O Nascimento de uma Nação*, a *Epoch Producing Company*. Esta não era simplesmente um veículo para a distribuição do filme. Funcionava também como um meio de regularizar questões de financiamento e direitos do filme.⁷⁸

Griffith não tinha roteiro e criou todas as cenas sem planejamento prévio. O que foi surpreendentemente bem-sucedido. O filme como um todo tinha um equilíbrio entre grandiosas seqüências de ação e pequenas cenas domésticas.⁷⁹

Poucos cineastas no período levaram o acompanhamento musical do filme tão a sério quanto Griffith. A trilha sonora do filme foi composta por músicas da tradição

⁷⁴ Local onde Lincoln foi assassinado.

⁷⁵ Imagem 16 em Anexo

⁷⁶ Imagem 17 em Anexo

⁷⁷ STOKES, Op. Cit. p. 92

⁷⁸ STOKES, Op. Cit., p. 98

⁷⁹ STOKES, Op. Cit., p.100

romântica do século XIX, tais como Beethoven, Grieg, Weber, Tchaikovsky e Wagner. Muitos destes provavelmente não eram familiares para a audiência norte-americana, já que concertos ainda eram reservados a uma reduzida elite cultural. A célebre “*Ride of the Valkyries*” (Cavalgada das Valquírias) de Wagner foi a partitura escolhida para acompanhar as cenas de perseguição da Ku Klux Klan no final do filme. Composição muitas vezes associada à “sensibilidade nazista”, a Cavalgada das Valquírias é ainda muito utilizada para dar uma áurea de emoção intensificada nos filmes.⁸⁰

A trilha musical arranjada e composta por Breil, sob a supervisão de Griffith, foi concebida para ser parte integral do filme. A cada exibição de *O Nascimento de uma Nação* uma orquestra tocava a trilha que acompanhava todo o filme. A intenção era ajudar no desenvolvimento da narrativa e caracterização, preservar a continuidade, criar o clima e manter o interesse do público num filme que durava quase três horas. Essa mistura de cinema e música foi tão bem sucedida por Griffith que depois do filme cada vez era mais difícil pensar em produzir cinema sem a trilha sonora.

Em 8 de fevereiro de 1915, *O Nascimento de uma Nação* foi o primeiro filme a ser exibido na Casa Branca. Operadores, usando roupas de gala, utilizaram duas máquinas *Simplex* para projetar o filme na Ala Leste. A exibição era um favor pessoal do presidente Woodrow Wilson para Thomas Dixon Jr., um antigo colega de universidade e amigo de longa data. O presidente só teve uma objeção: ele não podia aceitar convites sociais porque estava oficialmente de luto pela morte de sua esposa, Ellen Axson Wilson, que tinha morrido alguns meses antes. Para solucionar esse problema, Dixon sugeriu que o filme fosse exibido na Casa Branca onde o presidente, suas filhas e alguns membros do seu gabinete puderam assistir ao filme.⁸¹

Uma outra exibição privada foi organizada pelo *National Press Club* no *Raleigh Hotel* em Washington. O convidado de honra era o Chefe de Justiça da Suprema Corte, Edward White, e sua esposa. Além deles, o Secretário da Marinha Josephus P. Daniels, trinta e oito senadores dos Estados Unidos e cinquenta membros do Congresso. Acompanharam também a sessão jornalistas, diplomatas e oficiais do governo.

⁸⁰ STOKES, Op. Cit., p. 105

⁸¹ STOKES, Op. Cit., p. 111

Essas duas exibições realizadas em Washington foram usadas por Dixon e Griffith para “se defenderem contra as demandas de censura ao citar a aprovação entusiasmada do *establishment* de Washington” e também “*pode ser inferida como parte de uma estratégia de atrair um vasto público para O Nascimento de uma Nação. Essa estratégia, realmente, proporcionou nada menos do que uma reconfiguração da audiência do cinema americano.*”⁸²

Em uma dessas exibições particulares, Dixon sugeriu a Griffith que mudasse o nome do filme de *The Clansman* (O homem da Klan) para aquele que permaneceu, *The Birth of a Nation* (O Nascimento de uma Nação).

Uma das primeiras maneiras de atrair o público para assistir ao filme foi enfatizar sua duração e escala de produção diferenciando-o de filmes anteriores. Mitchell e McCarthy, os publicitários contratados por Aitken (produtor do filme), alegaram que o filme custou \$500.000 no total e que 18.000 pessoas e 3.000 cavalos foram utilizados. Diferenciavam o filme dos épicos italianos e franceses dizendo que era “muito grandioso para comparações” e invocavam o nacionalismo americano descrevendo-o como “eventos cruciais do desenvolvimento do nosso país”. Ainda elogiavam Griffith como o melhor cineasta de todos os tempos e que o filme era baseado na história americana, ou seja, uma obra verdadeiramente legítima.⁸³ A propaganda do filme foi desenvolvida de modo a atrair o público despertando seu sentimento nacionalista, uma chance de ver a história americana nas telas. Griffith foi alçado à condição de exemplo do excepcionalismo americano, já que para enaltecê-lo, foi perfilado acima de diretores estrangeiros.

O clima da estréia era de nostalgia. Em 3 de março de 1915, o filme foi exibido para um público composto por mulheres usando vestidos ao estilo dos anos 1870 e homens trajados de uniformes azuis da União e cinza da Confederação, semelhantes àqueles usados durante a Guerra Civil. Os espectadores começaram a aplaudir logo nas primeiras tomadas das cenas em Piedmont e durante as seqüências da Guerra Civil. O aplauso foi quase incessante por meia hora.⁸⁴ O público mostrou tanto entusiasmo pelo

⁸² STOKES, Op. Cit.,p. 113

⁸³ STOKES, Op. Cit., p. 116

⁸⁴STOKES, Op. Cit., p. 116

filme que no intervalo pediram a Griffith e Dixon que discursassem. Dixon avaliando que o filme era superior a seu livro e peça teatral, declarou que somente alguém que fosse tanto filho de um soldado quanto um sulista poderia fazer tal filme.⁸⁵

No local da estréia, o *Liberty Theater* de Nova York, o filme ficou em cartaz por quarenta e quatro semanas consecutivas e parou em 2 de janeiro de 1916. A combinação de críticas favoráveis, publicidade e divulgação boca-a-boca garantiram o sucesso do filme.⁸⁶ Foi o primeiro filme a ser exibido por tanto tempo, com tanta aclamação e em tantos lugares ao mesmo tempo.⁸⁷

Algumas estimativas publicadas nos jornais do período apontaram que 185.000 pessoas assistiram ao filme em Boston, 100.000 em Kansas, 100.000 em New Orleans e 200.000 em Baltimore. O jornal *The Brooklyn Eagle* estimou que 10 milhões assistiram ao filme até junho de 1917 e *The Columbia Dispatch* disse que 1 de cada 9 americanos teve chance de ser um espectador do longa-metragem.⁸⁸

Ao analisar o sucesso imediato de *O Nascimento de uma Nação*, podemos inferir sobre sua influência na história do cinema. Esse filme tornou mais fácil para o público a idéia de assistir uma película com quase três horas de duração pagando o custo de um ingresso de teatro para ir ao cinema. Condição para as pessoas à ideia de que um filme possui acompanhamento musical. Habitua os espectadores a perceber que um filme fica durante um período em cartaz no cinema. Além disso, que repetidas sessões eram possíveis de ser apresentadas e que dependendo do filme, assentos tinham que ser reservados. *O Nascimento de uma Nação* também foi o primeiro filme americano a ser visto por um público heterogêneo (mas ainda assim formado principalmente por brancos).

O filme ainda aliviou os sentimentos de muitos sulistas, percebendo que suas antigas tradições e costumes (mesmo as que hoje seriam considerados altamente reprováveis) encontravam grande ressonância, até mesmo anuência implícita, por todo o

⁸⁵ STOKES, Op. Cit., p. 117

⁸⁶ STOKES, Op. Cit., p. 117

⁸⁷ STOKES, Op. Cit., p. 123

⁸⁸ STOKES, Op. Cit., p. 127

país. Durante as exibições, os nortistas aplaudiam a Klan tanto quanto os sulistas e esse ato parecia realizar a síntese do título do filme: a nação foi reconstruída e está unida pelos laços de sangue entre os brancos.

O Nascimento de uma Nação, principalmente, conseguiu trazer a classe média americana aos cinemas que até então os considerava entretenimento de mal-gosto, digno somente das classes mais baixas e imigrantes. O marketing de Griffith e Dixon com as exibições aos políticos de Washington, o tema grandioso e enaltecido para os brancos e a apresentação que remetia aos maiores sucessos teatrais conseguiram levar as audiências mais relutantes até então.

Acima de tudo, o filme lidou com questões da história americana em proporções desconhecidas até então, verdadeiramente épicas - tanto na forma de espetáculo quanto no complexo período histórico e ponto de vista proposto.

Para a história do cinema⁸⁹, *O Nascimento de uma Nação* foi o filme mais controverso e de sucesso da história dos Estados Unidos. Ele fez de Griffith um milionário (até que perdeu praticamente tudo quando patrocinou e lançou seu próximo filme, *Intolerância/1916*).

Em 20 de janeiro de 1915, um subcomitê da *National Board of Censorship of Motion Pictures* (Associação Nacional de Censura do Cinema) se reuniu em New York para assistir *The Clansman*.. Os membros deste grupo permaneciam anônimos, mas era normalmente composto por brancos e com a maioria de mulheres. O subcomitê aprovou o lançamento do filme.

Os primeiros sinais de problemas apareceram em Los Angeles quando o *Clune's Auditorium* anunciou que sua próxima atração seria o filme *O Nascimento de uma Nação*. A filial da Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (*National Association for the Advancement of Colored People NAACP*) junto de outras organizações locais tentou conseguir o banimento do filme na cidade. Em 29 de janeiro, o comitê aprovou o filme apesar dos protestos. A NAACP apelou para o prefeito e o chefe de polícia para banir o filme, mas ambos ratificaram a aprovação. Em 2 de fevereiro, a NAACP protestou no conselho da cidade. Como não obteve resultados, a

⁸⁹ STOKES, Op. Cit..

organização foi ao tribunal para obter uma *injunction* para parar a exibição do filme.⁹⁰ Este método era muito usado pela organização para mostrar que o filme encorajava tensões raciais que poderiam levar a violência. Ainda assim o filme não foi proibido.

A busca pelas instituições públicas para banir o filme é um claro exemplo da crença que os americanos, inclusive os negros, têm na democracia. Como um dos segmentos do americanismo, a democracia e os direitos de todos os cidadãos estabelecidos pela Constituição formam um arcabouço legal para que os americanos busquem seus direitos. A contradição evidente nesse caso, no entanto, é que ao mesmo tempo em que a Constituição e a tradição democrática garantam que a igualdade de todos os homens seja um direito inalienável, o costume e a convivência social segregaram os negros negando-lhes direitos civis.

Como aponta Stokes, a NAACP de Los Angeles era contra o filme em cinco pontos principais. Segundo o autor, a NAACP argumentou que o filme revivia questões do período da Guerra Civil depreciando o Norte e a causa da liberdade; que o filme fazia os homens negros parecerem “odiosos” e atribuía a eles os hábitos mais repulsivos e as paixões mais depravadas; que era imoral em sugerir um relacionamento ilícito entre Stoneman e sua empregada mulata; que o confronto entre o Pequeno Coronel (Ben Cameron) e os soldados negros encorajava diferenças entre as raças e que elas seriam melhor solucionadas através da violência; por fim, era a avaliação da NAACP que a cena do encontro de Syllas Lynch, o político mulato, e o Pequeno Coronel foi produzida para incitar sentimentos de animosidade entre as raças.⁹¹

Mesmo considerando que muitos filmes eram cortados ou proibidos pelos conselhos de censura em 1915, isso era feito quando tratavam de questões tais como relações sexuais, violência e crimes. Os únicos filmes banidos por razões raciais foram os do famoso boxeador Jack Johnson quando derrotou seu oponente branco Jim Jeffries em Reno em 1910.⁹²

⁹⁰ STOKES, Op. Cit., p.. 130

⁹¹ STOKES, Op. Cit., p.. 130

⁹² STOKES, Op. Cit., p.. 231

A luta pela censura do filme de Griffith enfatizou as divisões internas da NAACP e seus diretores. Para Stokes, em retrospecto, não era possível que a NAACP ganhasse porque era uma guerra para defender os negros, mas coordenada por brancos. “[...] Até quando alguns clérigos se organizaram para se oporem ao filme foram principalmente ministros brancos que se envolveram. [...] Até homens e mulheres que apoiavam a NAACP acharam difícil de entender qual era o estardalhaço sobre o filme”, esclarece o autor.⁹³

A campanha que a NAACP lançou contra *O Nascimento de uma Nação*, na verdade, ajudou o sucesso do filme. Muitos devem ter ido assistir ao filme por causa da controvérsia que o cercava ou porque estavam curiosos para saber o que tinha motivado os protestos. Mas a NAACP ganhou com os protestos contra o filme também. Quando a campanha contra o filme começou, ela era uma pequena organização, não muito conhecida e altamente dependente da iniciativa dos líderes das filiais locais. A campanha contra o filme proporcionou à organização muita publicidade e a ajudou a pensar em termos nacionais ao invés de locais.⁹⁴

Para Sklar, o filme glorificou o Klan encapuzado do Sul anterior à Guerra Civil e ridicularizou a reconstrução negra e o desejo dos negros de conquistar seus direitos políticos. A trama repousava no racismo apaixonado e no medo das relações sexuais entre negros e brancos. Griffith acrescentou alguns temas ao romance de Dixon: ampliou o enredo mostrando a guerra assim como suas conseqüências; os sacrifícios do Norte assim como do Sul; o desejo de moderação e reconciliação entre os dois lados, representados no filme pelo martírio de Lincoln. Representou a criação de uma nova nação, depois de anos de lutas e divisões, uma nação de brancos do Norte e do Sul unidos na “defesa comum de sua herança ariana”, tendo por símbolo os cavaleiros vigilantes da Klan.⁹⁵

A visão da Klan de Griffith parece ser mais complicada daquela de Dixon. Quando ele nasceu no Kentucky em 1875, a Klan já não mais existia. A organização foi ativa nesse estado por algum tempo. Contudo, sua presença foi a menos evidente entre

⁹³ STOKES, Op. Cit., p.. 140

⁹⁴ STOKES, Op. Cit., p. 169

⁹⁵ SKLAR, Op. Cit. p. 76

os estados do sul. No Kentucky, a Klan não poderia se apresentar como uma organização contra a Reconstrução negra dos radicais republicanos, já que os Democratas nunca perderam o controle no período pós-guerra naquele estado. Durante a guerra, o estado estava profundamente dividido e até mesmo teve mais homens servindo a União do que a Confederação. Antes mesmo de filmar *O Nascimento de uma Nação*, Griffith tinha realizado um curto filme em 1911 chamado *The rose of Kentucky* que criticava os cavaleiros da Klan.

Ao indagar se o filme consistia de uma obra de propaganda racista ou de consumada habilidade artística, Sklar argumenta que à medida que o objetivo didático de um filme se torna mais evidente, sua qualidade artística se vê inegavelmente comprometida. Griffith sacrificou a qualidade artística para fazer pontos didáticos.⁹⁶

Talvez a diferença mais crucial entre o trabalho de Dixon e o filme de Griffith seja seu ponto de partida. O romance começa nos últimos dias da Guerra Civil, a peça teatral, nas eleições da Carolina do Sul em 1867. O filme, mais além, expandiu a história de Dixon até os primeiros momentos da Guerra Civil.⁹⁷

James Chandler comentou que no ensaio de Sergei Eisenstein, “*Dickens, Griffith e o filme hoje*”, o cineasta russo evidencia as inovações cinematográficas de Griffith que influenciaram o cinema soviético no começo do século XIX e o considera o pai do cinema de Hollywood. Eisenstein ainda compara as novelas vitorianas de Dickens que inspiraram Griffith e sugere que houve dois aspectos nos estilos dos filmes de Griffith que correspondem a duas fases da América. Em primeiro vem a América industrial, visível pelo dinamismo e ações rápidas dos filmes de Griffith; a segunda é composta por elementos patriarcais que narram elementos morais da classe média representada pelas cidades pequenas e provinciais. Segundo Eisenstein, a cidadela americana é representada pelo *close-up* e a super dinâmica América representada pela montagem paralela. É evidente a admiração e o conhecimento que Griffith tinha das obras de Dickens.⁹⁸

⁹⁶ SKLAR, Op. Cit., pp.77-78

⁹⁷ LANG, Op. Cit., p. 82

⁹⁸ LANG, Op. Cit., p. 226

Ao estudar Dixon, Chandler lembra que o inter-título “*A cruz em chamas das antigas colinas da Escócia*” é tratado num longo poema de Sir Walter Scott - *The lady of the lake* – em que descreve a passagem da cruz como um símbolo de lealdade inquestionável ao chefe da Klan. Griffith em seu subtítulo - *an historical romance* - lembra o tratamento que Scott dava a suas novelas. O tema de uma nação dividida é o preferido de Scott. A nostalgia característica de Griffith combina o olhar ao passado focado no futuro. O trabalho de Griffith, em sua modernidade, abraça ao mesmo tempo o moderno e arcaico.⁹⁹

, Ainda para Chandler, tanto os romances históricos quanto os filmes históricos de Hollywood são formas épicas de narrativa. Assim, eles aspiram, como todos os épicos, moldar a cultura que representam. A “reconstrução” que é o tema central do filme é basicamente a reconstrução dos Estados Unidos em 1915; e no final, Griffith se imagina salvando a nação branca americana.¹⁰⁰

Everett ao descrever o filme como épico, afirma que Griffith entendeu como ninguém que os grandes épicos envolvem histórias sobre os destinos de raças ou nações inteiras e colocou essa disposição na idéia de que o Sul estava defendendo toda a raça ariana. Ainda assim, para Everett, esse épico é fragmentado, parcial e anti-artístico, uma tentativa de erigir falsas premissas. É justificado por uma simplificação radical, estereotípica, apela para uma crença que deveria ser nacional numa tentativa de reunificar a nação. Seria, portanto, um pseudo-épico já que se baseia em imagens de um falso mito.¹⁰¹

Um outro estudiosos de *O Nascimento de uma Nação*, Everett Carter explica que Griffith pôde registrar a devastação da guerra e a derrota do Sul na parte 1 porque também estava filmando o triunfo da KKK. Além da oposição no filme entre Norte e

⁹⁹ LANG, Op. Cit., p. 247

¹⁰⁰ LANG, Op. Cit., p. 248

¹⁰¹ CARTER, Everett. “Cultural history written with lightning: the significance of *The Birth of a Nation*” IN ROLLINS, Peter C. *Hollywood as historian: American film in a cultural context*. Lexington: University Press of Kentucky, 1998. P. 18

Sul, negros e brancos, homens e mulheres, está a oposição entre as partes 1 e 2. E a parte 2 invoca valores tradicionais a serviço das forças modernas.¹⁰²

Uma criança que cresceu idolatrando seu pai e seus valores, para Carter, acabou por dar início a uma cruzada negrofóbica na figura de Ben Cameron.

Para a história dos Estados Unidos, *O Nascimento de uma Nação*, de certo modo, realizou as esperanças do progressivismo, abriu espaço de um cinema para as massas com temas americanos.¹⁰³ Reforçando os temas do americanismo, os filmes do começo do século XX abordavam principalmente histórias de heróis e vilões, exploradores do Oeste que venciam desafios de uma civilização em construção, levavam o progresso tecnológico e as crenças no sistema democrático aos confins do desconhecido imbuídos do mais autêntico amor a pátria. O progresso tecnológico e industrial do começo do século XX foi adaptado para o cinema juntamente com elementos conservadores.

Já o crítico Rogin afirma que a censura não foi imposta tão rapidamente e/ou amplamente sobre *O Nascimento de uma Nação* porque os censores admiraram sua veracidade histórica e seus valores educacionais. Os censores cortaram do filme apenas algumas partes: uma cena em que Lincoln se opunha a igualdade racial e utilizava palavras pronunciadas por ele em discursos; outra, a “solução de Lincoln”, mostrava os negros sendo deportados para África no final do filme, por fim, algumas cenas de violência sexual de negros contra mulheres brancas e a castração de Gus.¹⁰⁴

Podemos inferir por essas cenas cortadas que Dixon e Griffith imaginavam uma América monstruosa no futuro, cheia de mulatos. Se eles conseguissem a “solução final” da deportação dos negros para a África, eles proporcionariam a redenção da nação livre de uma massa mulata. Para os produtores, a nação desejada nasceu com a castração de Gus e o significado que isso tinha para o poder dos homens brancos em conter as sementes dos negros.¹⁰⁵

¹⁰² LANG, Op. Cit., p. 274

¹⁰³ LANG, Op. Cit., p. 276

¹⁰⁴ LANG, Op. Cit., p. 277

¹⁰⁵ LANG, Op. Cit., p. 279

Para Peter Rollins, os símbolos e mitos de Hollywood são características permanentes da consciência histórica da América. Ele completa que *O Nascimento de uma Nação* estava de acordo com os escritos históricos de sua época. O fato de Wilson, o presidente dos Estados Unidos, ele mesmo um historiador, elogiar o filme abertamente nos diz muito sobre os limites do liberalismo americano do progressivismo.¹⁰⁶

O filme seguiu fielmente o livro na trama, características, motivação e tema, e se tornou uma visualização das suposições culturais que ficaram conhecidas como “*plantation illusion*”. Everett Carter afirma que essa ilusão tem muitos elementos, mas é baseada principalmente na crença de uma idade de ouro de um Sul anti-bélico, uma época na qual a agricultura feudal fornecia uma boa vida para ricos, com tempo livre, gentis e aristocráticos proprietários e leais, felizes e obedientes escravos.¹⁰⁷

Essa imagem é mostrada logo no começo do filme em que mostra a vida no Sul antes da Guerra Civil precedida pelo inter-título: “*Nas terras do Sul, a vida é de uma maneira que não há nada melhor*”. Uma parte dessa Ilusão é a visão do Norte como a terra da frieza, dureza, humanidade mecanizada, expressa pela descrição do Norte como a ‘cabeça’ e o Sul como o ‘coração’. No filme, o personagem do Norte é chamado Stoneman – homem de pedra - que anda mecanicamente; sua casa e roupas são escuras e frias e se opõem as claras e calorosas cenas que se passam no Sul.

A ilusão ainda tem que explicar porque muitos dos escravos do Sul fugiram ou lutaram ao lado da União durante a guerra e no período da Reconstrução. No filme, a explicação é de que os escravos com sangue sulista permaneceram leais, tais como Jake e Mammy. Ainda podemos observar que os escravos dos Cameron sempre aplaudem e torcem com as paradas dos soldados Confederados e são chamados de “almas fiéis”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ ROLLINS, Peter C. *Hollywood as historian: American film in a cultural context*. Lexington: University Press of Kentucky, 1998. p. 2

¹⁰⁷ ROLLINS, Op. Cit., pp. 11-12

¹⁰⁸ ROLLINS, Op. Cit., pp. 13-14

CAPÍTULO III

GRIFFITH E A HISTORIOGRAFIA

*“The birth of a nation owes more to my father than it does to me”*¹⁰⁹

David W. Griffith

3.1 VIDA E OBRA EM PERSPECTIVA TEÓRICA

David W. Griffith nasceu em 22 de janeiro de 1875, em uma fazenda chamada *Lofty Green*, no norte do Kentucky próximo a cidade de Louisville.

De acordo com o estudo de sua biografia realizado por Melvyn Stokes¹¹⁰, Griffith afirmou em entrevistas que suas raízes familiares no Novo Mundo podiam ser traçadas até o início do século XVIII. Podemos inferir que Griffith procurou legitimar sua nacionalidade americana justapondo sua história familiar aos acontecimentos mais relevantes para a constituição dos Estados Unidos. Ao narrar detalhes sobre sua descendência, Griffith concedeu maior importância à tradição e ao que ele realmente considerava ser uma legítima família americana, ou seja, composta por brancos, protestantes e geralmente militares e homens empreendedores.

Segundo David Griffith, um nobre com o título de Lord Brayington foi exilado da Inglaterra, aparentemente por motivos políticos. Estabeleceu-se em Somerset County, Maryland, e ao abandonar seu honorífico adotou o sobrenome da esposa, Griffith. Seu filho, Salathiel Griffith serviu na Guerra pela Independência dos Estados Unidos e foi *sheriff* de Somerset County. O filho de Salathiel, Daniel Wetherby Griffith, lutou na milícia da Virgínia durante a Guerra de 1812¹¹¹. Seu filho, Jacob Wark Griffith, nasceu em 1819.

¹⁰⁹ *“O Nascimento de uma Nação se deve mais a meu pai do que a mim”*. Apud CHANDLER, James. The historical novel goes to Hollywood: Scott, Griffith, and film epic today IN LANG, Op. Cit., p. 261.

¹¹⁰ STOKES, Op. Cit.

¹¹¹ O bloqueio do rápido desenvolvimento econômico nas áreas agro-comerciais, o ressentimento com os ingleses por ludibriar os índios, o desejo de possuir o Canadá e a Flórida e a vontade geral de vingar a honra e dignidade nacional fizeram com que os Estados Unidos declarassem guerra a Grã-Bretanha. A

Jacob Griffith serviu como cirurgião por um ano no Primeiro Regimento da Cavalaria do Kentucky durante a Guerra Mexicana em 1847¹¹². Presenciou as batalhas de Buena Vista e Saltillo. Em setembro de 1848 ele se casou com Mary P. Oglesby, filha de um dos homens mais ricos de Oldham County. Talvez insatisfeito pela profissão de médico ou com a dependência financeira do sogro, Jacob foi para a “Corrida do Ouro da Califórnia” em 1850.

Durante dois anos de trabalho duro Jacob economizou \$16.000 dólares. Quando chegou a Louisville, perto de sua casa, perdeu tudo no jogo.¹¹³ Em 1854 Jacob foi eleito para um mandato na legislatura de Kentucky. Seu dom para a oratória lhe rendeu o apelido de “*Roaring Jake*” Griffith.¹¹⁴

Com quarenta e dois anos, Jacob viu a Guerra Civil estourar em 1861. Num ato quixotesco em muitos aspectos, formou uma Companhia de Cavalaria para lutar sob seu comando ao lado da Confederação.

No exército, Jacob participou das batalhas de Shiloh, Corinth e Chickamauga, foi ferido ao menos duas vezes, mas condecorado com distinção pela bravura em boletins militares. Tornou-se um hábil líder militar sendo alçado ao posto de Tenente-coronel da Brigada de Kentucky em março de 1863. Ao final da guerra, Jacob voltou para casa com um braço ferido e dinheiro Confederado sem valor. Seus escravos haviam fugido, as dívidas cresceram, sua esposa estava doente e, algumas semanas após o fim da guerra, sua fazenda foi destruída por um incêndio.

Segundo Stokes, no fim da vida, Jacob lia clássicos literários e Shakespeare, passava o tempo como uma espécie de orador e foi eleito para a legislatura em 1877 cumprindo um mandato. Ele gostava de dançar, jogar, beber e, sobretudo contar suas

preocupação dos britânicos com as guerras napoleônicas permitiu a vitória dos Estados Unidos. O país, ao término da guerra, teve sua existência reconhecida pela Grã-Bretanha e o comércio entre estes países estimulado. SELLERS (et alii). Op. Cit..

¹¹² A Guerra Mexicana de 1846-8 pode ser compreendida como o resultado da expansão para o Oeste e a ocupação de territórios que pertenciam ao México. O Presidente Polk, com uma política imperialista, travou uma guerra com o México e conseguiu uma vasta região ao Sudoeste dos Estados Unidos. SELLERS (et alii), Op. Cit.

¹¹³ STOKES, Op. Cit. p. 57

¹¹⁴ “*Roaring*” pode ser traduzido como estrondoso, falante.

experiências na Guerra Civil. As histórias de Jacob o transformaram em um herói aos olhos do filho. No filme *O Nascimento de uma Nação*, seu filho, David Griffith, pôde explorar estas histórias inspirado pela nostalgia de seu pai sobre a Guerra Civil.¹¹⁵

Em 1885, Jacob Griffith morreu deixando para sua família uma fazenda falida e lembranças de suas histórias para David. Depois da morte do pai a família morou em Louisville que em 1889 era uma próspera cidade de 200.000 habitantes.

As condições históricas do progresso americano em que Griffith foi se formando, indicavam que provavelmente ele não ficaria muito tempo na situação de penúria deixada como herança pelo pai. Como diz Ismail Xavier, era uma época dominada por George Eastman, Thomas Edison, Graham Bell e os irmãos Wright. Assim, Griffith cresceu para combinar, ao seu modo, [...] *província e técnica, religião e pragmatismo, no momento em que o país das utopias agrárias e das comunidades religiosas mergulha decisivamente no capitalismo industrial, consagrando a competição como norma, a vivência do tempo como corrida e controle*”.¹¹⁶

O rápido desenvolvimento industrial dos Estados Unidos no começo do século XX proporcionou oportunidades para David W. Griffith. Ele conseguiu seu primeiro emprego na J. C. Lewis Dry Goods Store onde trabalhou como caixa e depois como operador de elevador. Em 1893 trabalhou como vendedor na Livraria Flexner, o maior foco da intelectualidade local que aumentou seu interesse por literatura iniciado por seu pai. Enquanto isso assistiu montagens teatrais no Macauley's Theater. Quando a livraria foi vendida, Griffith iniciou sua carreira como ator. Em 1896, começou a viajar com uma companhia teatral.

Sua família foi contra a decisão, já que, no final do século XIX, “[...] *não apenas o teatro era visto pela Igreja Metodista como pecaminoso, mas Griffith também sentia que estava decepcionando sua família tradicional abraçando uma profissão que estava longe de ser respeitável*”.¹¹⁷

¹¹⁵ STOKES, Op. Cit., pp. 58-59

¹¹⁶ XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith*. Editora Brasiliense, 1984, São Paulo. p. 24.

¹¹⁷ STOKES, Op. Cit., p. 62

No teatro usou diversos nomes, mas ficou conhecido principalmente como Lawrence Griffith. Durante anos viajou os Estados Unidos trabalhando em peças teatrais e ganhou cada vez mais papéis de destaque. Para se sustentar possuiu diversos empregos. A sua experiência fora dos palcos lhe proporcionou o conhecimento das vivências do público que ele se direcionaria no cinema.

Griffith freqüentemente teve que fazer trabalhos braçais para sobreviver quando os papéis estavam escassos. Ele trabalhou misturando concreto e raspando ferrugem dos suportes de ferro no metrô de Nova York. Esses empregos junto com sua experiência nas acomodações mais baratas e seu conhecimento adquirido sobre vagabundos e migrantes, proporcionou a Griffith “[...] o senso de identificação com os pobres que caracterizaram muitos dos seus primeiros filmes e provavelmente o ajudaram no seu sucesso com a audiência dos nickelodeons”.¹¹⁸

Em 14 de maio de 1906 ele se casou com a atriz Linda Arvidson na *Boston's Old North Church*. Durante sua lua-de-mel escreveu a peça *A fool and a Girl*, um melodrama romântico. No fim do ano vendeu os direitos para o ator/produtor James K. Hackett. Depois de diversas modificações feitas pelo elenco, *A fool and a girl* estreou com um completo fracasso e suas próximas tentativas o levaram a procurar outro trabalho: o cinema.

Enquanto escrevia, atuou na peça *The One Woman*, uma novela anti-socialista escrita por Thomas Dixon Jr. como ator principal. Durante dois meses se apresentou na Virginia, West Virginia, Carolina do Sul e Carolina do Norte e depois foi demitido pelo autor.

Griffith procurou trabalho na *Biograph*, ou *American Mutoscope and Biograph Company*. A companhia foi fundada na década de 1890 por Henry Marvin, um industrial da zona norte de Nova York e W. K. L. Dickson, um inglês que realizava todo o trabalho cinematográfico.¹¹⁹ George McCutcheon, o único diretor da *Biograph* naquele tempo, entrevistou Griffith em dezembro de 1907 para um pequeno papel no filme *Falsely Accused*. Filmando no mesmo mês, descreveu o ator como longe de ser

¹¹⁸ STOKES, Op. Cit., pp. 63-64

¹¹⁹ SKLAR, Op. Cit. p. 48

notável. Disse que ele tinha a tendência de mexer demais seus braços. G. W. “Billy” Bitzer, que filmou muitos dos filmes em que Griffith atuou, disse que ele parecia ter três ou quatro braços. Bitzer lembra também que o aconselhou a não exagerar na interpretação quando fazia papel de figurante.¹²⁰ Para Robert Sklar, estudioso do cinema americano, Griffith não foi um bom ator, pois às vezes se movimentava tão depressa e fazia gestos tão exagerados que aparecia borrado em cena.¹²¹

McCutcheon ficou doente em 1908 e Griffith ocupou o lugar de diretor dos filmes da *Biograph*. Seu primeiro filme foi *The Adventures of Dollie*, feito em dois dias com orçamento de 65 dólares. O sucesso do filme deu a Griffith um contrato como principal diretor da *Biograph*. Dirigiu todos os filmes da produtora entre junho de 1908 e dezembro de 1909 assim como todos os outros mais importantes dos quatro anos seguintes. Entre 1908 e 1913 dirigiu mais de 450 filmes, uma média de dois por semana.

Os primeiros filmes de Griffith seguiam as convenções cinematográficas de 1908, sendo compostos de uma dúzia ou menos de tomadas separadas de ação consecutiva. Havia, contudo, para Sklar, qualquer coisa em seus filmes que os assinalava imediatamente como fora do comum – moviam-se rapidamente, tinham uma áurea de emoção intensificada e de energia aumentada. A imaginação de Griffith era tão florida e extravagante quanto o seu estilo pessoal de representação, e ele parecia trabalhar com imagens visuais até melhor do que com palavras.¹²²

Esses filmes apresentavam uma vasta gama de histórias. Griffith adaptou literatura clássica e moderna para o cinema e essa tendência aumentou durante os anos. Dirigiu Westerns, histórias sobre o mar e comédias. Sklar ainda pontua os filmes sobre índios norte-americanos, mexicanos, japoneses e Zulus sul-africanos – todos representados por atores e atrizes brancos, vestidos e maquiados a caráter, como era costume no período.¹²³ Muitos filmes eram melodramas sobre crimes urbanos, incluindo *The Musketeers of Pig Alley* (1912). Enquanto a maioria de seus filmes tinha temas

¹²⁰ STOKES, Op. Cit., p. 67

¹²¹ STOKES, Op. Cit., p. 68

¹²² SKLAR, Op. Cit., p.70

¹²³ SKLAR, Op. Cit., p. 68

urbanos e rurais contemporâneos, alguns ainda eram inspirados em temas históricos e estrangeiros.

Nas duas primeiras décadas do cinema americano, filmes sobre a Guerra Civil eram freqüentes. Dada a proximidade de Griffith com o tema, ele fez onze filmes sobre a Guerra Civil.¹²⁴

Em janeiro de 1910 Griffith procurou por um clima melhor que o de Nova York e sol que permitisse longas horas de filmagem em cenários ao ar livre. Assim fez a sua primeira das muitas viagens para a Califórnia.

Durante seus anos na *Biograph* Griffith formou um talentoso grupo de atores, tais como Arthur Johnson, Owen Moore, Michael Sinnott (que seria conhecido depois como Mark Sennett), James Kirkwood, Henry Walthall, e Bobby Harron, além das atrizes Linda Arvidson (sua esposa), Marion Leonard e Florence Griffith. Suas “descobertas” posteriores incluem Mary Pickford, Blanche Sweet, Mae Marsh e as irmãs Gish, Dorothy e Lilian.

O modo de produção dos filmes da *Biograph* para o consumo em massa, nos moldes da produção industrial de Henry Ford, frustrou os impulsos artísticos de Griffith. Ele queria seu nome nos créditos dos filmes e liberdade para criar filmes mais longos com histórias mais complexas. No mesmo ano em que o modelo T foi fabricado, Griffith começou a “fabricar” pequenos filmes para as audiências dos *nickelodeons*. Seus filmes eram conhecidos generalizadamente como “*Biographs*” e suas atrizes e atores como “*Biograph girl*” e “*Biograph man*”. Porém, durante os anos de 1912 e 1913, o relacionamento de Griffith se deteriorou com a *Biograph*. A companhia se recusava a lhe dar o crédito pelos filmes e aumentar sua duração.

Griffith não aceitou a resistência da *Biograph* em fazer filmes mais longos. Segundo Robert Lang, mesmo que filmes assim ainda fossem a exceção, Griffith previu que metragens mais densas seriam regra. *Judith of Bethulia*, penúltimo filme de Griffith para a *Biograph*, foi o primeiro filme americano de quatro rolos. A história logo

¹²⁴ *The Guerrilla* (1908), *In Old Kentucky* (1909), *The honor of his family* (1910), *In the Border States, or A Little Heroine of the Civil War* (1910), *The House with Closed Shutters* (1910), *The Fugitive* (1910), *His Trust and His Trust Fulfilled* (1911), *Swords and Hearts* (1911), *The Battle* (1911), and *The Informer* (1912), informações indicadas por LANG, Op. Cit., p. 29

mostrou que Griffith estava certo e quando esse filme foi lançado em 1914, foi considerado um grande sucesso.¹²⁵

Em 3 de dezembro de 1913, um anúncio de uma página publicado no *The New York Dramatic Mirror* por Albert H. T. Banzhaf, advogado de Griffith, pretendeu resgatar o trabalho do diretor na *Biograph*, que mantinha uma política de anonimato de seus artistas. O anúncio identificou Griffith como “o produtor de todos os sucessos da *Biograph*” e listou 147 filmes que ele dirigiu. O anúncio também era um exercício de auto-promoção formulando e disseminando a idéia de Griffith como um grande diretor que “revolucionou o cinema e fundou a moderna técnica dessa arte”. Entre as inovações que ele alegou ter realizado estavam “os *close-ups*, planos gerais como os do filme *Ramona*, o *switchback*, o *suspense suspenido*, o *fade-out*, a *contenção da expressão*, elevando a atuação no cinema para um plano maior que ganhou o reconhecimento como arte genuína.”¹²⁶

Para a construção da lenda de Griffith, devemos analisar suas pretensões com esse anúncio. Griffith não foi o primeiro a usar o *close-up*¹²⁷. No filme *A vida de um bombeiro americano*, de 1903 (*The life of an american fireman/1903*) dirigido por Edwin S. Porter, a última cena é um *close-up*. Billy Bitzer, o principal câmera de Griffith, disse que a técnica do *fade-out*¹²⁸ foi inspirada nos filmes de Mèliés. Nos primeiros westerns, a panorâmica¹²⁹ já era utilizada e não foi introduzida no filme *Ramona*.¹³⁰

Ao examinar a produção de Griffith na *Biograph* entre 1908 e 1913, Sklar reconhece seus exageros com o anúncio, mas defende seu desenvolvimento. Griffith aproximou pouco a pouco a câmera dos atores, e por volta de 1912 filmava principalmente em *close-up* médios, eliminando qualquer sensação de palco de teatro.

¹²⁵ LANG, Op. Cit., p. 29

¹²⁶ LANG, Op. Cit., p. 75

¹²⁷ O *close-up* estabelece o ponto de vista da câmera dando significado aos objetos, partes do corpo e rostos.

¹²⁸ Técnica de iluminação que faz a imagem escurecer até desaparecer.

¹²⁹ Filmagem de um ambiente externo muito amplo.

¹³⁰ STOKES, Op. Cit. p. 75

Também aumentou aos poucos o número de tomadas nos filmes de um rolo e por volta de 1912, esses filmes possuíam até centenas de tomadas separadas em dez minutos de filme. Aumentou a complexidade e variedade de movimentos dentro do seu quadro, de maneira que a marca da qualidade dos filmes de Griffith passou a ser a rica composição e os detalhes do cenário e sua direção dos intérpretes – ou para empregar a expressão francesa, da sua *mise en scène*. Assumiu a responsabilidade que era dos operadores de escolher as posições da câmera para que cada tomada fosse escolhida com maior cuidado e se tornasse esteticamente mais significativa. Foi dando mais atenção à iluminação natural e artificial, utilizando a luz lateral para conseguir o efeito da luz de uma fogueira, a luz posterior com refletores para suavizar os traços faciais, mudando a iluminação dentro de uma tomada, usando o aparecimento e o desaparecimento gradativo das imagens e a iluminação focalizada no indivíduo. Por volta de 1912 se tornou um mestre nos efeitos do claro-escuro, de luz e sombra, nos quadros do filme. Aperfeiçoou sua habilidade de diretor de atores, desacelerando os movimentos dos seus artistas, criando um estilo de representar mais calmo e, no entanto, mais intenso, adequando a uma câmera próxima e a uma figura maior na tela.¹³¹

A geração anterior a Griffith, a maioria composta por empresários, técnicos, câmeras, com alguns experientes empresários de shows de variedades, era diferente da geração de Griffith, que na sua maior parte, começaram suas carreiras no cinema. Esses novos diretores freqüentemente insistiam em cuidar de todos os aspectos de suas produções, incluindo a composição das cenas, iluminação e maquiagem dos atores. Eles percebiam que o cinema, assim como o teatro, era acima de tudo um meio para contar histórias. Para Griffith, os truques e ilusões que a câmera podia fornecer só tinham significado se fosse para ajudar a função narrativa dos filmes.¹³²

Segundo Ismail Xavier, a importância de Griffith foi a de dar sentido pleno a figura do diretor, como responsável por dar coerência, precisão e funcionalidade ao que antes era feito com certo desajeito. Articulou atores, luz, cenografia e decupagem¹³³

¹³¹ SKLAR,. Op. Cit. p. 71

¹³² SKLAR,. Op. Cit. p. 76

¹³³ Decupagem é o planejamento da filmagem, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como esses planos vão se ligar uns aos outros através de cortes.

para que o filme ganhasse expressividade. Ensinou o quando e como, fez de cada operação técnica uma escolha significativa. Foi cineasta chave no processo de decodificar a expressão do cinema.¹³⁴

A montagem do filme *O Nascimento de uma Nação* foi articulada, segundo Eisenstein, para criar uma simples e completa imagem mental ou estado emocional através da justaposição de tomadas separadas. Na década de 1920, esse cineasta e teórico soviético usou a palavra francesa *montage* para descrever esse tipo de editoração e reunião de cenas num filme e citou Griffith como o maior expoente dessa técnica. Para Eisenstein, apesar da montagem fazer parte do cinema desde seu surgimento, foi Griffith quem aprimorou essa técnica e deu à montagem o sentido de narrar uma história e trazer com a seqüência de cenas as emoções que o público deveria sentir a cada momento.¹³⁵

Dois dias após a publicação do anúncio no *The New York Dramatic Mirror*, Griffith assinou contrato com a *Reliance-Majestic* de Harry Aitken. Robert Lang nos descreve os irmãos Aitkens como proprietários de um aglomerado comercial e donos de dois grandes estúdios – o *Reliance* em Nova York e o *Majestic* em Los Angeles – e distribuíam os filmes através de outra empresa que pertencia ao grupo, chamada *Mutual*. Griffith, pelo seu contrato com os Aitkens, tinha que dirigir duas produções independentes por ano e supervisionar um programa de filmes de baixo custo dirigido por outros. Antes de mudar para Hollywood em fevereiro de 1914, Griffith dirigiu quatro filmes para a *Reliance-Majestic*: *The Battle of the sexes*, *The Escape*, *Home, Sweet Home* e *The Avenging Conscience*. A partir desse momento Griffith se dedicou por tempo integral nas preparações de um épico baseado no livro e depois peça teatral, *The Clansman*, de Thomas Dixon.¹³⁶

¹³⁴ XAVIER, Op. Cit. p. 35.

¹³⁵ SKLAR, Op. Cit., p. 73

¹³⁶ LANG, Op. Cit., p. 29

Os irmãos Aitken conseguiram o financiamento para o filme *O Nascimento de uma Nação* no começo de 1914. Eles juntaram \$40.000, quantia que Griffith achava necessária para produzir o filme.¹³⁷

Depois do filme *O Nascimento de uma Nação*, Griffith aceitou um convite do governo britânico em 1917 para fazer *Hearts of the World*, um melodrama de guerra propagandístico. Filmou outros dois filmes nos Estados Unidos em 1918, *The Great Love* e *The Greatest Thing in Life*. Em 1919 formou uma companhia distribuidora com Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charles Chaplin chamada *United Artists*. Seu primeiro filme a ser distribuído pela UA foi *Broken Blossoms* de 1920 e continuou fazendo filmes até 1931. Em 1935 foi honrado pela *Motion Pictures Academy* pela sua contribuição para a indústria cinematográfica. Em 1940-41 o Museu de Arte Moderna apresentou a primeira mostra de filmes de Griffith e em 1945 recebeu o diploma honorário da Universidade de Louisville. Griffith morreu em 22 de julho de 1948, como setenta e dois anos.¹³⁸

3.2. A SITUAÇÃO DOS EMANCIPADOS

Na época em que foi produzido, a dificuldade em reconhecer traços de racismo, assim como incongruências históricas em *O Nascimento de uma Nação* se dava porque a corrente historiográfica da época endossava o ponto de vista do filme.

Diversos historiadores sustentaram que emancipar os negros seria uma tragédia, anticristão e que eles não poderiam sobreviver como homens livres. Escreveram sobre a natureza infantil dos negros durante a escravidão, sua covardia e ineficiência durante a guerra civil, sua brutalidade e prodigalidade após a emancipação. Para Franklin, essa concepção forneceu a justificativa para todo o complexo de leis daninhas e perniciosas destinadas a criar e manter um abismo intransponível entre os negros e brancos.¹³⁹

Em 1907, Benjamin R. Tillman, senador dos Estados Unidos pela Carolina do Sul, defendeu a repressão dos negros em todo o Sul. Ele argumentou que os males da Reconstrução provaram a inabilidade das pessoas de cor para assumir cargos públicos e

¹³⁷ STOKES, Op. Cit., p. 80

¹³⁸ STOKES, Op. Cit., p. 32

¹³⁹ FRANKLIN, Op. Cit., p. 61.

que eles eram inerentemente inferiores e que os homens sulistas precisavam proteger suas mulheres. Também no Norte, em 1916, o antropólogo de Nova York, Madison Grant, em *The Passing of the Great Race* (A passagem da grande raça) alegou que a miscigenação era um suicídio para a América.¹⁴⁰

Como afirma Degler, “[...] *Em meados do século XIX, todas as nações européias não só tinham abolido a instituição como também a consideravam ultrapassada e cruel. Nos Estados Unidos e onde quer que existisse, era alvo de ataque de todos os lados, sendo denunciada como anticristã, ineficiente, antidemocrática e contrária as leis da natureza. Por que, tornamos a indagar, no nacionalismo americano era tão frágil que não podia acomodar-se a uma mudança social que o mundo civilizado inteiro apoiava e punha em prática pacificamente?*”¹⁴¹

Degler responde essa pergunta indicando a grande dimensão do país e a rapidez com que foi colonizado. Afirma que não havia organizações nacionais suficientemente fortes para traçarem juntas um país que se espalhava por grandes distâncias. Não havia magistratura ou tribunal nacional, nenhuma igreja instituída, nenhuma organização trabalhista ou grupo de negócios de âmbito nacional em meados da década de 1840. Os habitantes do oeste e do sul, durante as décadas de 1830 e 1840, diziam que seu interesse agrícola comum distinguia-os do crescente interesse industrial e comercial dos habitantes do leste. Mas Degler aponta que um exame criterioso entre as décadas de 1820 e 1860 revela que as diferenças sócio-econômicas entre leste e oeste diminuam gradual, mas significativamente. Houve uma melhoria das comunicações, a construção da extensa estrada de ferro leste-oeste de 1850 e, o mais importante, a assimilação dos valores sócio-culturais do leste pelos habitantes do oeste. Os pequenos vilarejos transformaram-se em cidades, suas oficinas em fábricas, seus portos fluviais em centros comerciais e a agricultura foi se tornando científica e comercial.¹⁴²

Enfim, a economia e os valores culturais do oeste foram modelados de acordo com os padrões do leste. Como resume Degler, “[...] *Culturalmente falando, por volta*

¹⁴⁰ LANG, Op. Cit., p. 197.

¹⁴¹ DEGLER, Carl. *Modo de vida nortista e sulista e a Guerra Civil* IN COBEN, Stanley. *O desenvolvimento da cultura norte-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985. p. 148.

¹⁴² DEGLER, Op.Cit., pp., 149-150.

*da década de 1850, havia apenas duas regiões: a do norte e a do sul. E a diferença mais óbvia entre ambas era que numa prosperava a escravidão e a fazenda, enquanto que na outra não havia a fazenda e a escravidão estava quase extinta”.*¹⁴³

A tradição sulista que cresceu ao redor da fazenda e dos escravos encontra justificativa e perpetuação através da longa familiaridade, utilidade e hábitos simples.

Para os sulistas, *“aquilo que muitas vezes começou como defesa da escravidão transformou-se em instituições preciosas de uma tradição sulista vindo a ser defendidas por elas mesmas, independente das origens. (...) em primeiro lugar, a defesa da escravidão pelos sulistas tinha o fator econômico e o elevado preço dos escravos durante a última década do período anterior a guerra civil prova, também, o valor econômico que os sulistas atribuíam a escravidão”.*¹⁴⁴

Fundamentalmente, a instituição peculiar (a escravidão) fornecia mais do que riqueza para o Sul, também ajudava a preservar a supremacia do homem branco. Senhores de escravos ou não, a maioria dos brancos sulistas defendia a escravidão porque ela controlava e subordinava os negros. O que tornou o sul típico foi sua defesa da escravidão como sendo o status adequado para os negros. Ao promover essa defesa contra as críticas não só dos antiescravistas do norte, mas também do mundo moderno, o Sul acabava se diferenciando do resto do mundo ocidental.

A transição das décadas de 1840 e 1850, diz Degler, *“[...] testemunharam um fluxo migratório de alemães e irlandeses para os EUA, mas o Sul pouco viu dos recém-chegados. Simplesmente porque havia pouca necessidade deles nas fazendas e as cidades eram poucas para lhes fornecer trabalho. Em 1860, menos de 7% da população sulista era de origem estrangeira”.*¹⁴⁵

O Sul não teve o impulso econômico que os imigrantes introduziram no Norte e isso deixou a região já rural ainda mais provinciana e isolada das tendências intelectuais mundiais. A preeminente defesa da escravidão isolou ainda mais a região.

¹⁴³ DEGLER, Op.Cit., p. 150.

¹⁴⁴ DEGLER, Op.Cit., p. 153.

¹⁴⁵ DEGLER, Op.Cit., p. 157.

Os argumentos usados pelos sulistas para defender a escravidão como a chamavam, eram baseadas na teoria da inferioridade racial e diferença biológica dos negros. Esses argumentos foram reunidos por John Hope Franklin em quatro postulados.

Em primeiro lugar, era consenso de que o trabalho escravo era absolutamente essencial para a economia e prosperidade do Sul. Em segundo, era comum a convicção de que o negro era uma raça inferior e destinado a ocupar uma posição subordinada. Doutores como John H. Van Evrie, Joseph Clark Nott, e muitos outros publicaram trabalhos nos quais endossavam a justificativa etnológica da escravidão. Outro argumento pró-escravidão atribuía razão à Igreja ao sancionar a escravidão como um meio para aproximar os negros da civilização cristã. O reverendo James Henley Thornwell, o bispo Stephen Elliot e o Dr. B. M. Palmer eram apenas três entre muitos líderes religiosos sulistas que expressavam a visão pró-escravidão nos seus sermões e escritos. Finalmente, diziam que a escravidão não degenerou a raça branca, mas a ajudou a desenvolver um único e alto grau de cultura.¹⁴⁶

Uma larga variedade de autores descreveram teses sobre as condições do negro. Em meados de 1850, um dos mais notáveis cientistas no estudo de doenças peculiares aos negros escreveu um extenso tratado sobre a drapetomania¹⁴⁷, moléstia que dava aos negros uma compulsão de fugir. Ele mostrava, para a manifesta satisfação dos seus muitos leitores, que sempre que os negros desapareciam das plantações não era porque estavam infelizes ou insatisfeitos, mas porque eram atribulados por uma temível doença que os obrigava a fugir. Isso era, mostrava ele, um fato histórico.¹⁴⁸

O Sul tornou-se bastante sensível às críticas dirigidas contra a “instituição peculiar”, sustentáculo das grandes fazendas. Passou mesmo a expulsar do seu meio os cidadãos eminentes que condenavam abertamente a escravidão. O Reverendo George Bourne, por exemplo, após servir sete anos como pastor em uma congregação da Virginia, foi obrigado a sair do Estado em 1816 por ter publicado *The Book and Slavery*

¹⁴⁶ FRANKLIN, Op. Cit., pp. 197-198.

¹⁴⁷ A palavra não aparece na língua inglesa e é, curiosamente, de língua portuguesa e designaria desejo, supostamente mórbido de deixar o lar e sair andando sem destino.

¹⁴⁸ FRANKLIN, Op. Cit., p. 61

Irreconcilable. Outros que sustentavam opiniões idênticas, muitos dos quais eram nativos do Sul, julgaram sensato ir para o Norte.¹⁴⁹

Em 1827 havia ainda 106 sociedades antiescravistas, embora fossem pequenas e fracas em todo o Sul. Uma década depois todas tinham sido dissolvidas. Na década de 1820 começaram a sair das tipografias sulistas os primeiros dos inúmeros folhetos que descreviam os aspectos benéficos da escravidão.¹⁵⁰

Cada uma das duas regiões, a sua própria maneira, acreditava que estava lutando pela liberdade e pela democracia, de acordo com Ekirch Jr.. Desta forma, tanto o Norte como o Sul ofereciam suas interpretações diferentes sobre a tradição democrática. O Sul concebia democracia como a da antiga Grécia – uma sociedade de iguais, imposta a uma classe de escravos. Para os líderes sulistas, que sempre gostavam de salientar os paralelos entre a secessão e a Revolução Americana, a liberdade política significava o direito de autodeterminação nacional. Mas para os estadistas do Norte a continuação da democracia americana exigia a preservação da União e garantia de algum respeito ao princípio do domínio da maioria.¹⁵¹

O tratamento do negro livre na véspera da Guerra Civil, tanto no Norte como no Sul, era um mau augúrio para a esperança de uma igualdade democrática no futuro como afirmou Arthur. Universalmente discriminados e encarados como seres inferiores, os negros livres só tinham permissão de votar em Massachussetts, Maine, New Hampshire, Vermont e Rhode Island, ao passo que Illinois, Iowa e Oregon proibiam até a entrada de novos negros.¹⁵²

3.3 A HISTORIOGRAFIA

A historiografia produzida por autores sulistas antes da Guerra Civil inventou e glorificou um Sul fictício, um mito que, de certa forma, dava respaldo a uma ansiedade coletiva. O espírito nacionalista que acompanhou a Revolução Americana

¹⁴⁹ GINZBERG, Op. Cit., p. 83.

¹⁵⁰ GINZBERG, Op. Cit., p.84.

¹⁵¹ EKIRCH Jr, Op. Cit., p. 134.

¹⁵² EKIRCH Jr, Op. Cit., p. 148.

(Independência) se refletiu nos escritos dos historiadores do Sul. Raro era encontrar alguma consciência do Sul como região dotada de peculiaridade. Mas ainda assim, cada estado defendia uma contribuição mais ampla a tradição revolucionária e liberal da nação.¹⁵³

Já a partir de 1840, o Sul estava começando a encarar o passado com um espírito menos nacional. Seus habitantes estavam comprometidos em perpetuar um sistema exploração cada vez mais condenado pelo resto do mundo ocidental. Além disso, se consideravam mais providos de valores, sujeitos a problemas, perigos e aspirações que os distinguiam dos outros americanos. Essa atitude auto-referente, como aponta Franklin, era considerada entre os sulistas não como um fator de exceção, mas de modelo ao resto do país. Esses historiadores do Sul também perceberam que “[...] podiam forjar a unidade que era indispensável, fosse para manter a posição do Sul dentro da União americana, fosse para preparar o caminho para a nacionalidade separada”.¹⁵⁴

*“O estudioso de história, no Sul antes da guerra” para Franklin, “estava mais preocupado em apoiar a posição que sua região estava tomando do que com a precisa exatidão dos fatos. Ao soprar as chamas do nacionalismo sulista, o historiador [...] contribuiu muito para a impressão de homogeneidade e unidade. Embora isso significasse ignorar as diferenças religiosas, étnicas e culturais entre os povos do Sul, ou criar mitos a respeito deles, era uma tarefa que tinha que ser desempenhada. Com poucas exceções, os historiadores do Sul desempenharam-na zelosa e fielmente”.*¹⁵⁵

Depois da Guerra Civil, o passado e o seu culto tornaram-se tão importantes para os sulistas que passou a ser parte vital da identidade regional. Monumentos, agremiações nacionalistas, canções, versos, celebrações e rituais formais de toda sorte fincaram sua importância como instrumentos de conservação da grandeza e glorioso passado do Sul para as gerações mais novas. Explicar e justificar os fatos do passado de

¹⁵³ GINZBERG, (et alii) Op. Cit., pp. 79-80.

¹⁵⁴ FRANKLIN, Op. Cit., p. 81.

¹⁵⁵ FRANKLIN, Op. Cit., p. 83.

forma escrita passou a ser uma missão. A cultura e a tradição, derrotadas e perdidas pela espada, deveriam ser transmitidas à posteridade sob a pena da História.¹⁵⁶

Assim como no filme (ele mesmo um instrumento que corroborava essa historiografia), os sulistas pintaram perspectivas da vida antes da guerra, a retidão das posições do Sul na secessão e na guerra e os horrores da Reconstrução. Num sentido mais grave, os historiadores sulistas deram ao Sul dos brancos a justificativa intelectual para a sua determinação de não ceder em muitos pontos importantes, especialmente em seu modo de tratar o negro, que o separa do resto da nação.

Muitos estudiosos de história discutem sobre o tratamento dado aos escravos negros no Sul. Alguns apologistas dizem que o sistema escravista era de genuína benevolência paternal e outros insistiam em que toda a “plantação” no Sul era um lugar onde a humanidade acabava e a barbárie começava. Para Franklin, as generalizações destes estudiosos eram mais baseadas nas paixões do que nos fatos. Ele prossegue dizendo que as atitudes dos brancos para com os escravos e as políticas resultantes dessas atitudes eram determinadas, em grande parte, pelas condições sociais, econômicas e políticas numa determinada área. Essas condições ainda eram afetadas por um enorme número de considerações pessoais provenientes da relação senhor e escravo.¹⁵⁷

A Carolina do Norte, por exemplo, era composta por pequenos proprietários rurais e pequenos escravistas. Seus escravos eram consideravelmente mais raros do que os dos vizinhos estados da Virgínia, Carolina do Sul e Geórgia. Franklin analisa que 67% das famílias escravistas mantinham menos de 10 escravos em 1860, enquanto 72% das famílias da Carolina do Norte não tinham absolutamente nenhum escravo.¹⁵⁸

Dentro da estrutura da “instituição peculiar” havia inumeráveis variações e exceções ao código que era aceito como regra, assim como os meios de execução de um sistema uniforme de regulamentação da vida dos escravos. Para Franklin, *“as variações e exceções não eram feitas com pouca frequência pelos próprios senhores que, por*

¹⁵⁶ FRANKLIN, Op. Cit., pp. 83-84.

¹⁵⁷ FRANKLIN, Op. Cit., p.95.

¹⁵⁸ FRANKLIN, Op. Cit., p. 96.

motivos de benevolência ou necessidade econômica, achavam desejável conceder a seu patrimônio humano uma soma de liberdade incoerente com o seu status legal".¹⁵⁹

Quando o regionalismo sulista emergiu em meados de 1840, a agressiva beligerância do povo do Sul se tornou proeminente. Em suas relações internas e com outros estados, as acusações, ameaças e desafios foram parte da conduta geral dos sulistas, enquanto que duelos, lutas e outras formas de violência se tornaram corriqueiras atividades da vida diária.

As motivações para a beligerância dos sulistas segundo a interpretação de Franklin foram "*as condições da vida de fronteira, o perigo indígena, o forte apego do povo as organizações militares e o vasto movimento de preparação nas duas décadas que precederam a guerra civil. Poucos destes componentes, porém, tiveram o profundo efeito que teve a escravidão na modelagem da tradição marcial sulista e na ilustração das maneiras pelas quais o espírito de beligerância pôde manifestar-se*".¹⁶⁰

O proprietário tinha uma soma ilimitada de autoridade pessoal sobre seus escravos, enquanto os escravos não eram culpados de nenhuma violação dos direitos de outros brancos ou das leis debilmente executadas do estado. Para todos os efeitos práticos, o senhor era a fonte da lei em sua fazenda; e, nas pouco freqüentes instâncias em que ele recorria à lei do estado para invocar seu direito sobre a propriedade humana, a interpretação e execução deste estavam em suas mãos. Assim, o fazendeiro era obrigado a reputar as armas como complemento necessário a máquina de controle.

Conforme Franklin, "*circular armado de facas e armas de fogo se tornou o hábito diário de muitos senhores e capatazes. E, se os vencedores armados, em momentos de ira, às vezes voltavam suas armas um contra o outro, não era mais do que se devia esperar no meio de um aglomerado de homens armados. O governo da tirania pelo qual eles viviam alimentava, naturalmente, uma independência e auto-suficiência – somos tentados a chamá-las uma supremacia individual – que, de quando em quando, explodiam em toda fúria, em suas altercações de um contra o outro.*"¹⁶¹

¹⁵⁹ FRANKLIN, Op. Cit., p.116.

¹⁶⁰ FRANKLIN, Op. Cit., p. 117.

¹⁶¹ FRANKLIN, Op. Cit., p. 120.

Um dos exemplos mais significativos de revolta contra essa posição no período é o do republicano radical Charles Sumner. Franklin observa que, para esse congressista republicano radical, o resultado daquele “modo de vida” sulista “*foi a distorção criminosa dos valores e da noção que dizem respeito ao espírito de luta. Desse modo, no Sul, a arrogância do fanfarrão foi chamada cavalheirismo; uma rapidez para brigar foi considerada coragem; o porrete foi adotado como um substituto do argumento; e o assassinio foi elevado a uma das belas-artes.*”¹⁶²

E se havia sequer o rumor de sublevação de escravos, os sulistas ficavam aterrorizados. Esperava-se que todos os brancos assim como os negros leais fizessem a sua parte para impedir a morte e a destruição do status social. Os senhores de escravos do Sul nunca podiam estar inteiramente certos de que tinham estabelecido um indiscutível controle de seus escravos. A única política coerente com a manutenção da instituição seria a mais estrita vigilância.

“A escravidão fortaleceu a tradição militar no Sul”, para Franklin, “*não só porque os proprietários a acharam desejável e, às vezes, necessária para se estruturar uma força aguerrida, que mantivesse os escravos sob controle, mas também porque eles se sentiam compelidos a se opor a ataques exteriores com um agressivo fundamento lógico da instituição. Quando os abolicionistas começaram a atacar a escravidão, os dirigentes do Sul elaboraram uma defesa da escravidão que se mostrava tão disposta a luta quanto uma milícia estadual chamada para sufocar uma revolta de escravos. Eles começaram a reafirmar a teoria da organização social que prevalecia no Sul e proveio dela um racismo que só podia encontrar recepção conveniente numa atmosfera irracional, agressiva e carregada de emoção. [...] A sociedade do Sul, como foi descrita pelos seus proponentes, devia basear-se na desigualdade dos homens, jurídica e econômica. [...] A concepção da inferioridade do negro era organizada num corpo de pensamento sistemático pelos cientistas sociais do Sul, emergindo destes uma doutrina de superioridade racial que justificava qualquer espécie de controle que o proprietário estabelecesse ou mantivesse sobre o escravo. O fundamento racial da escravidão deu aos dirigentes sulistas um meio eficiente de consolidação dos elementos economicamente discrepantes, entre os brancos. Ao mesmo tempo, fortaleceu o ardor*

¹⁶² FRANKLIN, Op. Cit., p. 121.

*com que a maior parte dos brancos sulistas estavam querendo lutar para preservar a escravatura. A aguda separação entre a escravatura e a liberdade tornou-se ainda mais aguda com o fator da raça.”*¹⁶³

A geração que precedeu o desencadeamento da guerra civil testemunhou o desenvolvimento de uma série de defesas da escravidão que se tornaram básicas para grande parte da doutrina racista. A idéia da inferioridade do negro desfrutou de ampla aceitação entre os sulistas e entre muitos nortistas. Foi organizada num corpo de pensamento sistemático que emergiu numa doutrina de superioridade racial justificando qualquer espécie de controle sobre o escravo. Assim, *“por causa da inferioridade do negro, a liberdade e as instituições republicanas não só eram incompatíveis com seu temperamento como verdadeiramente inimigas de seu bem-estar e felicidade”*.¹⁶⁴

Franklin exemplifica seus argumentos citando um conhecido historiador do Sul dos Estados Unidos, Ulrich B. Phillips, considerado por alguns o maior historiador que o Sul produziu. Em seu *“The Central Theme of Southern History”* (O tema central da história do Sul), Phillips declarou que o princípio unificador da história sulista foi *“a incomum resolução indomavelmente sustentada”* pelos brancos de que o Sul *“será e permanecerá um país do branco... A consciência de uma função nessas premissas, se expressas com o furor de um demagogo ou sustentadas com uma tranqüilidade aristocrata, é o critério fundamental de um sulista e o tema central da história do Sul”*.¹⁶⁵

A escravidão negra, sustentavam muitos historiadores, era boa para todos os envolvidos. Proporcionava ao escravo a única oportunidade possível de se tornar civilizado e cristianizado, trazendo assim sob controle seus instintos mais baixos e selvagens. Ao mesmo tempo os trabalhadores africanos seriam idealmente adequados à função de proporcionar o necessário lazer aos mais bem-dotados para a elevação da ordem social.¹⁶⁶ Portanto, *“o sistema político do Sul era, aos olhos dos sulistas brancos, uma realização extraordinária. Os homens brancos, livres das preocupações e das canseiras*

¹⁶³ FRANKLIN, Op. Cit., pp. 128-129.

¹⁶⁴ FRANKLIN, Op. Cit., p. 170.

¹⁶⁵ Apud FRANKLIN,, Op. Cit., p. 369.

¹⁶⁶ FRANKLIN, Op. Cit., pp. 395-396.

da labuta manual, estavam disponíveis para dar sua atenção aos problemas do governo".¹⁶⁷

A historiografia sulista já indicava, antes mesmo da Guerra Civil, um forte sentimento americanista, ou seja, apego ao individualismo, à tradição da família branca e da vida na fazenda ou pequenas cidades, o direito a liberdade de expressão, auto-defesa e participação no governo. O homem empreendedor, desde que seja branco, tinha um lugar privilegiado na sociedade sulista e para a historiografia ele era o responsável pela manutenção da ordem e do modo de viver americano. Seja pelo uso de armas para defesa ou pelo uso de escravos para o trabalho, o branco americano poderia usar esses meios para buscar seus direitos constitucionais, ou seja, a liberdade, igualdade e busca pela felicidade.

Mesmo sendo muito criticada durante e depois do lançamento de filme *O Nascimento de uma Nação*, a visão de história de Griffith, particularmente sobre o período da Reconstrução, não se diferenciava muito dos historiadores de 1915. Essa "visão" do período da Reconstrução dominante no início do século XX foi chamada de *Dunningite*.

O termo *Dunningite* se refere aos seguidores de William Archibald Dunning, professor da Universidade de Columbia. Nos seus livros - *Essays on the Civil War and Reconstruction and Related Topics* (1897) e *Reconstruction, Political and Economic, 1865-1877* (1907) – Dunning argumentou que o processo de Reconstrução depois da Guerra Civil foi um erro. Os republicanos radicais, motivados pelo seu ódio aos brancos sulistas, impuseram o regime corrupto dos negros nos antigos estados da Confederação. No final desse regime, conseguido ora pacificamente, ora violentamente, os decentes brancos sulistas retomaram seu poder. Muitos dos estudantes de Dunning, incluindo Walter L. Fleming, James W. Garner, J. G. de Roulac Hamilton, Charles W. Ramsdell, e C. Mildred Thompson, reafirmaram suas críticas sobre a Reconstrução.

Para Franklin, os discípulos de Dunning "*entre 1900 e 1914 prepararam estudos dos estados e monografias sobre a compleição, a aparência e a roupa dos participantes*

¹⁶⁷ FRANKLIN, Op. Cit., p. 415.

e muito menos do que seria necessário sobre os problemas do ajustamento depois da guerra, legislação social ou desenvolvimento institucional".¹⁶⁸

Em 1929, Claude G. Bowers recapitulou os argumentos de Dunning num *best-seller*, *The tragic Era*. Mesmo em 1947, Griffith não era o único sulista a defender a visão do que ficou conhecido com a escola Dunningite ou "Era Trágica" do período da Reconstrução.¹⁶⁹

Essa referência a 1947 deve-se à resposta de Griffith a um artigo de Peter Noble na revista *Sight and Sound* que o criticou e o acusou por distorcer fatos históricos, caricaturar os negros e fazer das violências da KKK atos heróicos. Em resposta, Griffith argumentou sobre sua precisão histórica: "*Eu busquei meus melhores conhecimentos para prover os fatos e apresentar a conhecida verdade sobre o período da Reconstrução no Sul da América. Esses fatos foram baseados em uma vasta compilação de autênticos testemunhos e evidências. Minha representação cinematográfica da história como foi feita, portanto, não requer desculpas, defesas ou explicações*".¹⁷⁰

Para Franklin, as pesquisas "intelectuais e científicas" de Griffith levaram a concluir que, no fim da Reconstrução, os agricultores estavam arruinados e os libertos estavam vivendo ao deus-dará – os brancos nas terras pobres e "negros esbanjadores nas terras férteis". Nenhum dado econômico, geográfico ou demográfico foi oferecido para apoiar essa indiscriminada generalização.¹⁷¹

Talvez o impacto mais importante de tais escritos tenha sido a influência que exerceram sobre os autores de livros escolares, histórias populares e ficção. James Ford Rhodes, cujo livro *História Geral dos Estados Unidos* era muito lido na época, foi tão severo quanto qualquer dos discípulos de Dunning em suas censuras a Reconstrução.

¹⁶⁸ FRANKLIN, Op. Cit., p. 454.

¹⁶⁹ STOKES, Op. Cit., p. 191.

¹⁷⁰ "*I gave to my best knowledge the proven facts, and presented the known truth, about the Reconstruction period in the American South. These facts are based on an overwhelming of compilation of authentic evidence and testimony. My picturization of history as it happens requires, therefore, no apology, no defence, no explanations.*" Apud. *The Birth of a Nation IN Sight and Sound*, 16, nº 61, primavera de 1947, P. 32.

¹⁷¹ FRANKLIN, Op. Cit., p. 454.

Uma das influências de Dunning pode ser percebida em “[...] *Thomas Dixon, um ficcionista coetâneo que aproveitou o material dos discípulos de Rhodes e Dunning e organizou a maior parte dele em sua trilogia da guerra civil e da Reconstrução. Em *The Clansman*, publicado em 1905, vulgarizou e fez sensacionalismo com os piores aspectos da história da Reconstrução, começando assim uma tradição sobre o período que foi dramatizado em *O Nascimento de uma Nação*, o filme de 1915 baseado na trilogia, e popularizado em 1929 com *The Tragic Era*, de Claude Bowers.*”¹⁷²

Mas enquanto que os leitores de Dunning e seus seguidores eram poucos, *O Nascimento de uma Nação* alcançou uma enorme massa da população americana.

Em janeiro de 1958, seis meses antes de sua morte, Griffith começou a se desfazer de sua biblioteca. Ele entregou a maioria de seus livros para seu suposto biógrafo Seymour Stern, com a sugestão de que aqueles livros que ele não pudesse guardar fossem doados para a Biblioteca Pública de Hollywood. Stern identificou cinco livros sobre o período da Reconstrução que Griffith utilizou para suas pesquisas: Woodrow Wilson, *A history of the american people*, vol. V, *Reunion and Nationalization*; Albion Winegar Tourgée, *A fool's Errand and the Invisible Empire*; J. C. Lester and D. L. Wilson, *Ku Klux Klan – Its Origins, Growth and Disbandment*; John S. Reynolds, *Reconstruction in South Carolina, 1865-1877*; e *Testimony Taken by the Joint Committee on Reconstruction to Inquire into the Condition of Affairs in the Late Insurrectionary States (the volume on North Carolina)*. Stern também cita um panfleto intitulado *The Prescript of the Ku Klux Klan* pelo historiador e professor Walter L. Fleming da West Virginia e uma coleção de “documentos” da KKK que incluíam notícias, alertas e leis fornecidas por Thomas Dixon. Em 1915, J. J. McCarthy, um publicitário do filme *O Nascimento de uma Nação* também citou que foram pesquisados o livro de Walter Fleming, *Reconstruction in South Carolina* e o de James S. Pike, *The Prostrate State: South Carolina under negro government*.

No entanto, nem todas estas obras são favoráveis ou romantizam a Reconstrução. Por exemplo, *Testimony taken by the joint committee* – conhecido como “Relatório da Ku Klux Klan” – foi publicado pelo Congresso em 1872 como uma justificativa para os *Force Acts* de 1870 e 1871 que prenderam muitos membros da

¹⁷² FRANKLIN, Op. Cit., p. 454

organização. O relatório contava com inúmeros depoimentos de vítimas dos abusos da Klan mostrando toda sua brutalidade, violência e degradação.¹⁷³

Os dois únicos autores que têm seus nomes mencionados na segunda parte do filme são Woodrow Wilson e Tourgée. Este último é mencionado num inter-título logo após a inspiração da Ku Klux Klan por Cameron: “*a organização que salvou o Sul da anarquia dos negros, mas não sem o derramamento de mais sangue do que em Gettysburg, de acordo com o juiz Tourgée dos carpet-baggers*”¹⁷⁴. O inter-título não deixa claro onde exatamente Tourgée está sendo citado e traz na mesma frase duas argumentações falsas: nunca houve uma “*Black rule*” no Sul e esta nunca produziu anarquia. A frase também exagera as baixas que a Klan sofreu enquanto não deixa claro qual sangue foi derramado: da Klan, dos negros, ou ambos. Também não deixa evidente se Tourgée aprova ou desaprova a Klan. Na verdade, a única parte real e clara da frase é que Tourgée era um juiz e que pertencia aos *carpet-baggers*.

Tourgée era do estado de Ohio e pertencia a uma família francesa huguenote e no período da Guerra Civil se alistou no exército da União. Após a guerra ele se envolveu nas políticas de reconstrução, mudou-se para a Carolina do Norte e lá organizou a Liga da União e editou por seis meses um jornal. Ele foi eleito para a convenção constitucional da Carolina do Norte em 1868 e parece ter feito parte na maioria das deliberações. Logo depois foi eleito para a Suprema Corte que serviu por seis anos. Em todos os momentos atacou os brancos da Carolina do Norte pelo tratamento despedido com os negros.

Em novembro de 1879, Tourgée publicou *A Foll's Errand: by one of the fools*, um romance semi-ficcional sobre o fracasso da Reconstrução da Carolina do Norte. Mesmo não sendo auto-biográfico no sentido mais estrito do termo, o personagem principal, Comfort Servosse, o *fool* (tolo) do título, é praticamente baseado em Tourgée. Muitos dos incidentes do livro se parecem com os de sua própria vida, incluindo os planos da Klan contra Servosse e sua família e a história de um plano para sua morte que não deu certo. Durante o livro, Tourgée descreve as atividades da Klan em detalhes e os materiais usados para a pesquisa são arquivos de quando ele era juiz. Em 1880,

¹⁷³ STOKES, Op. Cit. p. 192

¹⁷⁴ Imagem 18

quando *A Fool's errand* foi publicado, Tourgée adicionou uma segunda parte, um apêndice chamado *The Invisible Empire*. Foi essa edição que Dixon deu a Griffith quando este começou suas pesquisas para o filme *O Nascimento de uma Nação*.

Assim, o uso de Tourgée por Griffith mostra que ele conhecia sua visão da Reconstrução, e particularmente da Klan. Mesmo tendo idéias tão diferentes, seu uso por Griffith sugere que essas modificações precisaram ser feitas para incluí-las no filme.¹⁷⁵

Mesmo sem ser mencionado em inter-títulos, James Shepherd Pike foi, talvez, o autor da Reconstrução mais utilizado por Griffith. Em janeiro de 1873, Pike viajou para o Sul a fim de escrever artigos para o jornal Tribune. Essa série de artigos foram compilados no livro *The Prostrate State*. O livro foi caracterizado por um intenso racismo e contrapõe a defesa dos brancos anglo-saxões ao barbarismo dos negros.

A influência indireta do livro em *O Nascimento de uma Nação* vem da alegação de Dixon que o teria pesquisado para escrever *The Clansman*. A via direta veio através de Griffith que o usou para confirmar suas versões históricas em entrevistas.¹⁷⁶

No livro *The Prostrate State* encontramos a justificativa para muitos incidentes que ocorrem na segunda parte do filme, quando os negros e os *carpetbaggers* “controlam” as eleições no Sul¹⁷⁷. Pike escreveu sobre os sonhos de igualdade dos negros, as promessas feitas pela Liga da união em providenciar terras para os negros emancipados, a corrupção das eleições na Carolina do Sul, as intimidações dos negros aos brancos nas votações e as injustiças de um sistema que, para Pike, protegia os negros e excluía os brancos.¹⁷⁸

Elaborado próximo ao período e publicado como uma série de artigos de jornal, como afirma Franklin, “[...] *The Prostrate State talvez não deva absolutamente ser classificado como história. [...] Selecionando com rigor entre suas notas os acontecimentos e incidentes que apoiavam seu raciocínio, procurou colocar a*

¹⁷⁵ STOKES, Op. Cit., p. 194

¹⁷⁶ STOKES, Op. Cit., p. 196

¹⁷⁷ Imagem 19

¹⁷⁸ STOKES, Op. Cit., p. 196

responsabilidade do fracasso da Reconstrução na administração Grant e nos libertos, que ele desprezava com igual paixão.”¹⁷⁹

Uma outra seqüência de cenas que refletem a influência tanto de Dixon quanto de Pike é aquela que tem por intenção representar a Legislatura da Carolina do Sul em 1871. Em *The Prostrate State*, Pike descreve a atmosfera da legislatura como um domínio dos negros sobre os indefesos brancos.¹⁸⁰

A intenção de Pike em discutir a legislatura era mostrar que a maioria dos negros era de ex-escravos que não tinham idéia de como se comportar em uma legislatura. Pike mostra em seu livro os membros da legislatura mastigando amendoins, Dixon descreve a mesma cena e Griffith mostra dois legisladores negros também mastigando amendoins. Pike também escreve sobre “o gosto” dos negros por whisky e os protestos dos negros quando tinham que tirar seus pés das mesas.

No filme, Griffith apresentou a legislatura com o inter-título “o honorável membro de Ulster”. Um negro é mostrado bebendo direto de uma garrafa de whisky, um outro tira seus sapatos e coloca os pés na mesa até que formulam uma regra para que ninguém tire os sapatos. Outro membro negro come uma asa de frango, quase um *cliché* na descrição depreciativa de negros na cultura americana.

Dixon e Griffith mencionam uma lei permitindo o casamento inter-racial, mas como ela nunca foi proposta, Pike não faz referência em seu livro¹⁸¹.

Pike identifica 101 republicanos na legislatura da Carolina do Sul em 1871. Esse grupo era composto por noventa e quatro negros e os outros seriam brancos aliados. Griffith parece ter ignorado o ponto de vista de Pike e identifica que a legislatura era composta por 101 negros.¹⁸²

A segunda parte do filme começa com a palavra Reconstrução, imediatamente definida como “da agonia que o Sul passou uma nação poderia nascer”. Sugere que a

¹⁷⁹ FRANKLIN, Op. Cit.,p. 453.

¹⁸⁰ FRANKLIN, Op. Cit.,p. 197

¹⁸¹ Imagem 20.

¹⁸² STOKES, Op. Cit., pp. 197-198

agonia dos brancos sulistas não terminou com o fim da guerra civil. Para desarmar os críticos, logo outro inter-título é inserido: “*essa é uma apresentação histórica da Guerra Civil e do período da Reconstrução e não pretende se refletir em qualquer raça ou povo de hoje*”.¹⁸³

Os historiadores constantemente divergiram, segundo Franklin, não só a respeito de qual significado associar a determinados acontecimentos e como interpretá-los, como também a respeito dos próprios acontecimentos. Diversos fatores contribuíram para esse estado de coisas. Um fator, evidentemente, é o legado amargo deixado pelo conflito interno. Isso teria obrigado os adversários – e seus descendentes – a tentar colocar a culpa um no outro. Outro fator é que as questões têm sido delineadas de tal modo que os méritos, no caso, tendiam a estar todos de um lado. Um último fator foi a inclinação natural dos historiadores a só prestar atenção naquelas fases ou aspectos do período que dão peso ao argumento apresentado. Essa inclinação pode envolver a omissão de qualquer consideração dos primeiros dois anos da Reconstrução, a fim de apresentar uma forte razão, por exemplo, contra os radicais.¹⁸⁴

Uma revisão dessa historiografia sobre o período da Reconstrução surgiu, entre seus primeiros esforços, em 1910 com a publicação de um artigo defendendo a Reconstrução na prestigiada *American History Review*, por W. E. B. Du Bois. Para Franklin, “[...] *Du Bois discordava da opinião prevalecente, sugerindo que as oportunidades de educação para os libertos, a proteção constitucional dos direitos de todos os cidadãos e o começo da atividade política aos libertos foram vantagens da Reconstrução*”.¹⁸⁵ De acordo com Stokes, somente nos anos 1950 e 1960 é que uma gama maior de estudos foram feitos revisando esse tema.¹⁸⁶

Em *O Nascimento de uma Nação*, Griffith criou uma visão ficcional de unidade nacional americana baseado nos ideais de superioridade branca. Seu filme construiu uma suposta narrativa histórica que celebrou o mito da Causa Perdida, do Velho Sul e confirmou a corrente historiográfica do período. *O Nascimento de uma Nação* foi

¹⁸³ STOKES, Op. Cit., p. 198.

¹⁸⁴ FRANKLIN, Op. Cit., p. 458.

¹⁸⁵ FRANKLIN, Op. Cit., p. 454.

¹⁸⁶ FRANKLIN, Op. Cit., p. 206.

lançado nas comemorações do 50º aniversário do fim da Guerra Civil. Pelo tema do filme, podemos incluí-lo nas lutas culturais que aconteceram pela memória dessa Guerra para os americanos. Na busca pela perpetuação do sentimento nacionalista dos americanos essa luta começou assim que a Guerra acabou.¹⁸⁷

Ao final do conflito militar entre Norte e Sul, seguiu-se uma disputa política e cultural que durou várias décadas. E se o Norte venceu o Sul nos campos de batalha, o Sul emergiu igualmente triunfante da guerra. Assim, a peça central do período de reconstrução foram as tentativas de controle da memória pública da Guerra Civil, que ficou conhecida como o mito da Causa Perdida (*Lost Cause*).

Esse mito pode ser dividido em duas partes. A primeira foi inicialmente constituída pela geração confederada que lutou na Guerra Civil. Homens como o ex-presidente confederado Jefferson Davis e líderes militares da Confederação, como o general Jubal Early publicaram memórias e contos favoráveis a Confederação; Organizaram também uma associação de veteranos, construíram monumentos, transformaram Robert E. Lee em um herói romântico e, em geral, procuraram as justificativas para sua causa e as explicações para sua derrota.¹⁸⁸

Uma das explicações era que a Confederação nunca foi derrotada, ela simplesmente foi superada pela maior capacidade industrial e populacional do Norte. Posteriormente, a defesa da Confederação foi retomada por maiores e mais poderosas organizações de veteranos sulistas e seus associados. Deste modo, a literatura da Causa Perdida emergiu nos anos de 1880 e 1890, encorajada pela circulação em massa de revistas e até mesmo pelo interesse dos nortistas. Essa nova circulação em massa teve como expoentes escritores como John Esten Cooke, William Alexander Carruthers, Mary Johnston, John Pendleton Kennedy, Sara Pryor e Thomas Nelson Page que tiveram grande circulação e aceitação do público.¹⁸⁹

Esses autores, na maioria das vezes, ignoravam os temas da derrota da Confederação e do Sul. Eles optaram por criar um retrato nostálgico do Sul, o “Velho

¹⁸⁷ STOKES, Op. Cit., p. 178.

¹⁸⁸ STOKES, Op. Cit., pp. 178-179

¹⁸⁹ STOKES, Op. Cit., p. 179.

Sul” já constantemente celebrado. Nesse mundo, artificialmente estabelecido, dominado pelas grandes plantações, romance e guiado por princípios cavalheirescos, a sociedade branca era graciosa e educada. Os brancos eram servidos por empregados negros, marcados em tipos característicos como a adorável Mamãe “Mammy”, gentis mordomos, sorridentes condutores de carruagem, alegres coletores de algodão e dançarinos divertidos. A escravidão nessas histórias era geralmente associada a risos, música e contentamento.¹⁹⁰

O mito do “Velho Sul” (*Old South*), enraizado em um imaginário mundo estável e pré-industrial, agradava muitos nortistas do final do século XIX, enquanto eles ficavam cada vez mais conscientes do impacto da urbanização, industrialização, trabalho intensivo e imigração em uma sociedade que mudava muito rápido.

Não era um requisito para os leitores nortistas que eles simpatizassem com a Confederação, no entanto, como David Blight pontua, era um requisito que os nortistas reconhecessem o lugar do Sul dentro da herança nacional e compartilhassem sentimentos nostálgicos dentro de uma imaginada viagem ao passado onde as relações sociais entre brancos e negros eram pacíficas e felizes.¹⁹¹

Paralela à crescente aceitação do mito do Velho Sul era a reconciliação, aparentemente tanto do Sul quanto do Norte, durante os anos de 1880 e 1890. O final da reconstrução em 1877, quando o presidente republicano Rutherford B. Hayes retirou as últimas tropas federais do Sul, estabeleceu o campo como canal da aproximação política, evidente no crescente número de reuniões que uniam veteranos nortistas e sulistas.

O primeiro sinal de tal iniciativa veio em 1875, quando soldados confederados marcharam em uma parada comemorativa em Boston. Veteranos de Massachussetts aceitaram oferta similar para marchar em New Orleans em 1881. Em 1882, o Grande Exército da República marchou junto com milhares de veteranos confederados em uma parada comemorativa. Quando o ex-comandante da União, Ulysses S. Grant morreu em 1885, diversos generais confederados acompanharam seu funeral. Em 1888 ocorreram

¹⁹⁰ STOKES, Op. Cit., p. 179.

¹⁹¹ Apud BLIGHT David W.. *Beyond the battlefield: race, memory, and the American Civil War*. Amherst: University of Massachussetts Press, 2002. P. 103.

diversas celebrações do vigésimo quinto aniversário da batalha de Gettysburg que reuniu ex-confederados e ex-unionistas. Um outro sinal de reconciliação era a crescente homenagem ao *Memorial Day*, introduzido oficialmente em 1868. Em 1891, a maioria dos estados celebrava o feriado honrando os dois lados do conflito. Na guerra hispano-americana de 1898, o presidente Willian McKinley assegurou que dois dos quatro comandantes americanos eram ex-confederados.

De acordo com Alan T. Nolan, o mito da Causa Perdida inclui diferentes elementos. Segundo essa concepção, a escravidão não foi a causa da Guerra, mas derivada das ações dos abolicionistas. Os escravos estavam contentes com seu status. A aristocracia latifundiária descendia dos cavaleiros normandos, conquistadores das tribos anglo-saxônicas. Os sulistas ainda seriam, de acordo com esse ponto de vista, compelidos a exercer seu direito natural de se separar da União para proteger suas liberdades, independência e os direitos dos estados. Seriam liderados por figuras notáveis como Robert E. Lee e aclamavam os soldados confederados como galantes e heróicos. Comparados com a superioridade material e militar do Norte, era inevitável que o Sul perdesse no final, mas somente depois de muitos anos de corajosas batalhas, ele foi finalmente superado.¹⁹²

A própria estrutura da Causa Perdida, como interpretação, abarca aspectos do americanismo. O direito inalienável de proteção às liberdades individuais assim como dos estados compuseram um repertório para a rebeldia dos estados Confederados e legitimaram seu direito de secessão.

Em quatro áreas o filme contém idéias centrais do mito da Causa Perdida. Sob essa perspectiva da Guerra, o conflito foi causado principalmente pelos abolicionistas. *O Nascimento de uma Nação* segue esse caminho. O inter-título introduzindo a primeira cena do filme – um ministro orando sobre escravos prontos para serem leiloados – observa que “a chegada dos africanos a América trouxe a primeira semente da discórdia”. A segunda cena mostra um encontro de abolicionistas do século XIX exigindo o fim da escravidão.

¹⁹² STOKES, Op. Cit., p. 180.

Um outro tema abordado pelo filme é a noção da superioridade da sociedade branca sulista e a benéfica natureza da escravidão. Ficou evidente desde a primeira cena da família Cameron que eles pertenciam à classe dos proprietários de terras quando vemos sua enorme casa com colunas pintadas de branco. Claramente eles tipificaram o Sul com o inter-título “*onde a vida é tão bela que não há nada melhor*”. Eles parecem ser uma família gentil, Margaret é introduzida como “*a filha do Sul, treinada a maneira da escola tradicional*”¹⁹³. Acima de tudo são representados em seu caráter caridoso, já que o Dr. Cameron, o patriarca, é descrito como “*o gentil senhor da Casa Cameron*” e está tranqüilo sentado lendo o jornal com seus animais de estimação aos seus pés¹⁹⁴. As cenas eximem seus personagens principais de qualquer crueldade.¹⁹⁵

A principal seqüência envolvendo a escravidão ocorre quando o nortista Phil Stoneman visita a plantação de algodão da família sulista dos Cameron. O inter-título “*O intervalo de duas horas para jantar, depois de um dia de trabalho das seis as seis*”, mesmo sem dizer quantos dias por semana os escravos trabalham, sugere que o período do intervalo para a refeição é generoso e que o dia de trabalho não é excessivo. Os escravos realmente não parecem estar cansados já que começam a dançar para entreter a família Cameron e seus convidados. Finalmente, quando os visitantes estão saindo, um dos escravos se aproxima e aperta a mão de Ben Cameron e outro coloca sua mão no ombro de outro homem branco. Assim, claramente os escravos são bem tratados pela massa branca e respondem a tal cuidado com afeição. Mais tarde no filme, eles irão demonstrar apoio ao regimento confederado de Ben Cameron quando eles partem para a guerra.¹⁹⁶

Segundo *O Nascimento de uma Nação*, o entusiasmo de toda comunidade sulista, inclusive dos escravos, pelo esforço de Guerra demonstra a aceitação da sociedade tal como estava, incluindo a escravidão. O filme mostra que a escravidão não era um sistema repressivo de trabalho forçado, mas também não era uma diferença significativa entre nortistas e sulistas; não houve incomodo quando Phil e Tod

¹⁹³ Imagem 21

¹⁹⁴ Imagens 22

¹⁹⁵ STOKES, Op. Cit. p. 182

¹⁹⁶ STOKES, Op. Cit., p. 183

Stoneman, mesmo sendo filhos de um republicano radical do Norte, visitaram a plantação dos Cameron e se depararam com o sistema de escravidão em ação.¹⁹⁷

Para explicar porque o Sul lutou na Guerra Civil, *O Nascimento de uma Nação* adota as mesmas abordagens do mito da Causa Perdida. O filme argumenta sobre os direitos dos estados com o inter-título “*o poder dos estados soberanos, estabelecido quando Lord Cornwallis se rendeu as colônias em 1781*”. Logo depois o filme mostra o Dr. Cameron lendo uma manchete de jornal que diz: “*Se o Norte vencer as eleições, o Sul se separará*”, no entanto, nenhuma tentativa é feita por Griffith para mostrar porque a eleição de Lincoln em 1860 é tão prejudicial ao Sul. Quando o presidente Lincoln no filme usa o gabinete presidencial para convocar as tropas, o inter-título diz: “*o gabinete presidencial é usado pela primeira vez na história para chamar voluntários para reforçar a nação contra os estados*”. Ainda, quando a guerra termina e o filme mostra Lee se rendendo a Grant com o inter-título: “*o fim da soberania dos estados*”.

Assim como no mito da Causa Perdida, a primeira parte do filme reforça que o Sul foi uma vítima e sugere que o Norte venceria de qualquer forma a Guerra. A primeira menção do filme à guerra em si é a requisição de Lincoln para 75.000 voluntários. Na realidade, a primeira ação do conflito foi a tomada do Fort Sumter em 12 de abril de 1861 pelos confederados. Mas mencionar isso deixaria claro que foi o Sul que iniciou a Guerra, e ao invés de ser a vítima, era o agressor.¹⁹⁸

Dizer que o Sul foi uma vítima da Guerra é incongruente com a luta dos abolicionistas em acabar com a escravidão. Ver o Sul como a vítima significa reforçar sua visão da escravidão como uma instituição benéfica. A chamada superioridade dos brancos sulistas não contempla seus baixos padrões educacionais mesmo na classe dos grandes proprietários rurais. Estes mesmos, na realidade, eram apenas uma porção minoritária da sociedade sulista. Se os patriarcas brancos das grandes fazendas eram tão benevolentes e os escravos eram tão felizes com seu *status*, como explicar que muitos acabaram lutando ao lado da União ou simplesmente fugiram das fazendas em que trabalhavam? O que o filme não mostrou é que a escravidão era, na realidade, um sistema brutal de trabalho forçado.

¹⁹⁷ STOKES, Op. Cit., p. 183

¹⁹⁸ STOKES, Op. Cit., p. 184

A questão da soberania do direito dos estados em se separar da União, se assim decidissem, foi interpretada por Lincoln de um modo que o filme não aborda. Lincoln afirmou que os estados poderiam se separar da União, mas somente se todos os estados dos Estados Unidos aceitassem.¹⁹⁹

O Nascimento de uma Nação – a despeito ou justamente em função – da campanha da NAACP foi um enorme sucesso. Ele disseminou o mito da Causa Perdida para as massas e ajudou a moldar como muitos americanos percebiam a Guerra Civil. Em termos de memória nacional, o filme se tornou um substituto dos livros de história.²⁰⁰ Dessa forma, podemos inferir que o cinema como meio de comunicação de massa ajudou a manter o mito da sociedade WASP (brancos, anglo-saxões e protestantes) que seria a salvação do país após a emancipação dos escravos.

No entanto, mesmo filmes que parecem articular as coleções de mitos e idéias mais hegemônicas contêm contradições que minam os mitos que expressam ostensivamente. É o caso de algumas cenas de *O Nascimento de uma Nação* que se observadas atentamente mostram as contradições e equívocos que fazem parte do mito da Causa Perdida. Um dos exemplos é que enquanto Griffith enfatizou nos inter-títulos quão pobres e mal equipados estão os soldados do Sul ao final da guerra, como diretor de imagens, ele não resiste em mostrar uma pesada artilharia confederada nas linhas inimigas. Outro exemplo, a idéia de que a Guerra Civil era um conflito entre heróicos e galantes homens brancos se contradiz, principalmente, nas batalhas mano a mano nas trincheiras de Petersburg. Em uma cena na qual Tod Stoneman (do Norte) e Duke Cameron (do Sul) se encontram na batalha, prontos a atirarem um no outro, baixam suas armas ao se reconhecerem, o mais aberto ato de transgressão militar. Já outro soldado confederado atira pelas costas em Tod Stoneman deixando os dois morrerem abraçados.

¹⁹⁹ STOKES, Op. Cit., pp. 184-185.

²⁰⁰ STOKES, Op. Cit., p. 185.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história que deu origem ao filme *O Nascimento de uma Nação* foi inicialmente escrita por Thomas Dixon Jr. Nascido em 1864, numa fazenda perto de Shelby, Carolina do Norte, cresceu sentindo todo o peso da Reconstrução em sua vida. Quando frequentou a universidade John Hopkins fez amizade com outro proeminente estudante, Woodrow Wilson. A amizade perdurou e foi marcada pela freqüente troca de favores. Assim que o filme foi lançado, Wilson, então presidente dos Estados Unidos, aceitou assisti-lo na Casa Branca. Além de ser o primeiro filme a ser exibido na residência oficial do executivo americano, o marketing foi crucial para a promoção do filme.

Dixon foi ator, advogado, ministro da Igreja Batista, ensaísta, conferencista e romancista. Mas em todas as profissões e por toda sua vida, sua verdadeira vocação foi defender o que considerava serem os equívocos da Reconstrução. Dentre suas obras, a trilogia sobre a Reconstrução ficou mais famosa. Primeiro publicou em 1902 *The Leopard's Spots: a romance of the White man's burden* (*As manchas do leopardo: um romance sobre o fardo do homem branco*); em 1905 concluiu *The Clansman: an historical romance of the Ku Klux Klan* (*O homem da Klan: um romance histórico sobre a Ku Klux Klan*) e por fim, em 1907, publicou *The traitor: a history of the rise and fall of the invisible empire* (*O traidor: uma história da ascensão e queda do império invisível*).

Durante uma de suas viagens pelos Estados Unidos como orador foi apresentado à peça teatral *Uncle Tom's Cabin* (*A cabana do pai Tomás*), inspirada no sucesso literário de mesmo nome.²⁰¹ Este romance publicado em 1852 por Harriet Beecher Stowe criticava a escravidão e o estilo de vida aristocrática do Sul dos Estados Unidos num tom melodramático e sentimentalista. A obra se tornou um best-seller praticamente no momento em que foi publicado. Ao assistir a peça, Dixon decidiu escrever o que entendia ser a “verdadeira Reconstrução” e começou a escrever sua trilogia.

²⁰¹ STOWE, Harriet E. Beecher. *A cabana do pai Tomás*. São Paulo: Clube do Livro, 1969.

Agindo como um historiador diletante em *The Leopard's Spots*, Dixon escreveu que os negros americanos eram descendentes das antigas tribos da África que, por milhares de anos, falharam em realizar qualquer progresso que levasse a construção da verdadeira civilização. Mesmo que a escravidão fosse moralmente errada para Dixon, ainda assim tinha suas vantagens, já que conseguia civilizar os negros. Com o fim da escravidão, os negros teriam regredido ao seu estado primitivo. Não via necessidade de educação para eles, já que isso faria com que acreditassem em idéias de igualdade social e agremiação política, algo que eventualmente destruiria a civilização anglo-saxã promovendo a miscigenação.

Ao analisar a trilogia da Reconstrução - *The Leopard's Spots* (1902), *The Clansman* (1905), *The Traitor* (1907) - e posteriormente em *The Sins of the Fathers* (1912), James Kinney identificou que o conflito racial para Dixon se apresentava como uma batalha épica que tinha o futuro da civilização em xeque. Mesmo que Dixon tenha condenado a escravidão e as atividades da Klan depois do fim da Reconstrução, ele ainda afirmava que os negros não deveriam ter igualdade de direitos políticos com os brancos. Isso levaria a uma sociedade igualitária e miscigenada, o que destruiria, para Dixon, tanto a família quanto a sociedade.

Através de seu trabalho, podemos perceber que a mulher branca é o pilar da família e da sociedade, a esperança de todo o idealismo humano. Em outras obras como *The Foolish Virgin* (1915) e *The Way of a Man* (1919) atacava o sufrágio feminino porque as mulheres fora de casa seriam corrompidas e a moral social estaria perdida. Na sua trilogia anti-socialismo - *The One Woman* (1903), *Comrades* (1909), *The Root of Evil* (1911) - Dixon disse ser impossível que todas as classes fossem iguais em uma sociedade. A última novela de Dixon, *The Flaming Sword* (1939), escrita pouco antes de sua morte por hemorragia cerebral combinou os perigos do socialismo e da igualdade racial. Ele apresentou os negros como comunistas prestes a comandar os Estados Unidos. Para Kinney, enfim, em todo o trabalho de Dixon há uma defesa apaixonada dos valores religiosos conservadores.²⁰²

²⁰² KINNEY, James. "Thomas Dixon Jr." IN *Encyclopedia of Sothern Culture*. University of North Carolina Press, 1989.

A maior projeção de Dixon e suas idéias ocorreu, no entanto, com o filme *O Nascimento de uma Nação*. Um jovem diretor chamado David Wark Griffith em uma recente profissão, cineasta, resolveu que sua obra-prima seria baseada no romance *The Clansman* de Dixon. Griffith, nascido em Kentucky, ouvia seu pai falar com nostalgia do período da Guerra de Secessão, na qual lutou. Com uma infância pobre, mas povoada pela imaginação fértil de um pai que ele considerava um herói, Griffith cresceu sonhando com as batalhas épicas que devastaram seu país.

O cinema, uma nova forma de entretenimento, foi para Griffith um trabalho e um meio. Em entrevistas a jornais considerava o filme um meio tão poderoso de atrair as massas que afirmou que o cinema substituiria os livros didáticos no futuro.²⁰³ Depois de dirigir mais de 200 filmes e se aprimorar nas novas técnicas cinematográficas, muitas das quais foi o precursor, seu maior desejo era realizar uma obra-prima, um filme que condensasse todo seu desenvolvimento na arte cinematográfica, mas que, principalmente, transmitisse a grandeza da história americana.

Quando Griffith encontrou a história que tanto queria, a Grande Guerra se disseminava pelo mundo. Nos Estados Unidos, um sentimento de isolacionismo frente aos problemas europeus tomava conta da população.²⁰⁴ Os americanos pareciam mais preocupados com seu próprio desenvolvimento tecnológico e econômico do que com uma guerra distante. O país vinha de um rápido desenvolvimento econômico, mas com graves problemas sociais. Os novos imigrantes enfrentavam a discriminação e os negros continuavam a serem segregados. Para o exterior, os Estados Unidos vendiam uma imagem de país da liberdade e democracia, mas a negava para certos cidadãos.

Uma das formas de entretenimento das classes mais pobres da população era justamente o cinema. Nas duas primeiras décadas de sua existência era uma diversão barata e de curta duração para atrair trabalhadores. Mas Griffith nunca se conformou com isso. Queria elevar o cinema ao status de arte legítima levando as elites a projeções em sala escura. Para isso sentiu que precisava de um filme diferenciado.

²⁰³ LANG, Op. Cit..

²⁰⁴ LINK, Op. Cit.

O Nascimento de uma Nação era o filme mais longo feito até então, com mais de duas horas e meia de duração. O marketing feito para o filme nunca tinha sido tentado antes, pelo menos não com tanto afincamento, e procurou atrair o público com o montante de dinheiro gasto nas produções, ensaio, cenários e figurantes. Tudo no filme parecia ser monumental – a duração, a escala da produção, o número de atores e figurantes – mas, principalmente, a história pretendeu ser épica.

Além de atrair a elite americana ao cinema contando uma história que com pudesse se associar, Griffith encontrou na obra de Dixon uma história com que ele se identificou. O saudosismo das histórias de seu pai e sua ambição artística o levaram a produzir um dos filmes mais controversos de toda a história do cinema – *O Nascimento de uma Nação*.

Ao analisar o filme, percebemos elementos do americanismo. A partir de autores como Gary Gerstle²⁰⁵ definimos americanismo como uma linguagem política, um conjunto de palavras-chave e conceitos que indivíduos usavam para definir suas crenças políticas. O americanismo do começo do século XX nos Estados Unidos abraçava, no geral, as dimensões do nacionalismo, democracia, tradicionalismo e progresso.

Considerando que um filme histórico, ou seja, ambientado no passado que tem como tema principal uma história nacional conhecida, alegamos que, ainda assim, qualquer filme, mesmo que pretenda ser histórico traz questões do presente de sua realização.²⁰⁶ Então, ao analisar as questões do começo do século XX nos Estados Unidos e relacioná-las com *O Nascimento de uma Nação*, encontramos muitas aproximações com o americanismo.

O nacionalismo presente no filme, principalmente colocou a figura de Lincoln como o presidente martirizado e herói nacional, elemento de unificação da nação depois da Guerra Civil. Já a noção de democracia do filme aponta aquela dos direitos dos estados, ou a soberania estatal, defendida pelo Sul antes da Guerra. Para dar razão aos confederados, Griffith afirma que os estados têm que manter seus direitos independentes

²⁰⁵ GERSTLE, Op. Cit.

²⁰⁶ FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade? IN: LEGOFF, Jacques e NORA, Pierre (org.) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1976.

e somente assim os Estados Unidos conseguiriam ser uma nação democrática. No entanto, a democracia não se estende aos negros, já que a escravidão foi colocada como um direito dos estados e não como um direito do ser humano ser livre.

Uma das dimensões do americanismo mais latente no filme é, no entanto, o tradicionalismo. A partir dessa suposta tradição americana, Griffith defende a vida nas pequenas comunidades, a união e preservação dos valores familiares e da vida protestante. A família dos Cameron, do Sul dos Estados Unidos são colocadas no filme como a família ideal americana. Além de seguir esses valores, são brancos, anglo-saxões e protestantes. Esse tradicionalismo também não aceitaria que pessoas que não se encaixassem nesses padrões fizessem parte igual da vida do país. Quando os negros são emancipados no filme, Griffith teve a oportunidade de demonstrar o que, para ele, seria os perigos da igualdade racial. Durante a trama, os ex-escravos são corruptos, preguiçosos e ambiciosos e os negros filhos de relações inter-raciais são piores ainda. A miscigenação ficou estabelecida no filme como o mal maior, ou seja, o pecado que transformaria a vida dos brancos americanos em uma luta constante para manter seus direitos de liderança, ou como diz no filme, “seus direitos de nascença arianos”.

A outra dimensão do americanismo não está presente na história do filme, mas na construção da obra de arte em si. O progresso técnico foi empregado em *O Nascimento de uma Nação* como nunca antes na história do cinema. A elaboração do cinema narrativo clássico, filmes hollywoodianos que predominam na nossa visão de cinema, apareceram, de certo modo, primeiro nesse filme. Toda a técnica empregada por Griffith inovou a cinematografia mundial e o marketing dirigido a promoção do filme deu início a toda uma outra indústria. O progresso que Griffith queria com *O Nascimento de uma Nação* foi alcançado, ou seja, de que os filmes fizessem parte da cultura das elites americanas e mundial. Com a duração de um longa metragem atual (até maior), com os gastos dos grandes filmes hollywoodianos e um marketing em cima disso e, principalmente, com uma história que pretendia ser épica.

Ao analisar os aspectos do americanismo com o período em que o filme foi realizado, sentimos a necessidade de verificar a historiografia americana. Já que Griffith se colocava como um historiador e dizia ser influenciado pelos livros de história para construir sua obra sobre a Guerra Civil e o período da Reconstrução, analisamos o que a

historiografia americana do período em que o filme foi lançado tinha a dizer sobre o tema de *O Nascimento de uma Nação*.

A “visão” historiográfica que Griffith abraçou foi chamada de Dunningite, termo que deriva do nome de William Archibald Dunning, professor da Universidade de Columbia. Nos seus livros - *Essays on the Civil War and Reconstruction and Related Topics* (1897) e *Reconstruction, Political and Economic, 1865-1877* (1907) – Dunning argumentou que os republicanos radicais, motivados pelo seu ódio aos brancos sulistas, impuseram o regime corrupto dos negros nos antigos estados da Confederação. No final desse regime, conseguido ora pacificamente, ora violentamente, os decentes brancos sulistas retomaram seu poder.

Entre diversos discípulos de Dunning, no entanto, predominava uma percepção da sociedade sulista branca e protestante, que cultivava o campo, buscava o progresso, valorizava a família e o protestantismo. Desse modo, encontramos os elementos do tradicionalismo na historiografia do início do século XX nos Estados Unidos.

A análise histórico-cultural do filme *O Nascimento de uma Nação* de David W. Griffith apontou que o filme seguiu os conceitos do americanismo e da historiografia americana do período de sua realização. No entanto, os protestos da NAACP sugerem que as mudanças do progressivismo do país estavam em pleno andamento. As organizações e mobilizações dos negros norte-americanos pelo fim da segregação racial estavam começando a ganhar força no início do século XX e a indignação com o filme foi um exemplo. Mas a grande receptividade e projeção que o filme teve no país também sugerem que muito ainda deveria ser feito para que o fim da segregação e do preconceito racial terminassem.

ANEXOS

Imagem 1



O presidente Lincoln concede o perdão presidencial à mãe do Pequeno Coronel Ben Cameron.

Imagem 2



Ben Cameron, o protagonista do filme, recebe o perdão presidencial.

Imagem 3



Cena do assassinato do presidente Lincoln. Este cenário feito com extremo cuidado procurou representar o Teatro Ford.

Imagem 4



A família sulista dos Cameron lê no jornal sobre o assassinato do presidente Lincoln.

Imagem 5



Abolicionistas do Norte falam a escravos.

Imagem 6



A cidade de Piedmont, na Carolina do Sul, cenário construído por Griffith para representar a pequena cidade.

Imagem 7



Os escravos dançam para entreter a família dos Cameron e dos Stoneman.

Imagem 8



Cenário construído para representar a Câmara Estadual da Carolina do Sul no período da Reconstrução.

Imagem 9



Ex-escravos eleitos que, segundo o filme, não conseguem se comportar de acordo com sua nova posição social.

Imagem 10



Políticos negros bebendo.

Imagem 11



O senhor Cameron impedido de votar pelos carpetbaggers e ex-escravos

Imagem 12



Gus, o mulato vilão do filme

Imagem 13



Ben Cameron feliz por ter a idéia da Ku Klux Klan

Imagem 14



Gus assedia Flora Cameron.

Imagem 15



Os ex-unionistas e ex-confederados se unem em uma cabana para se defenderem das milícias negras.

Imagem 16

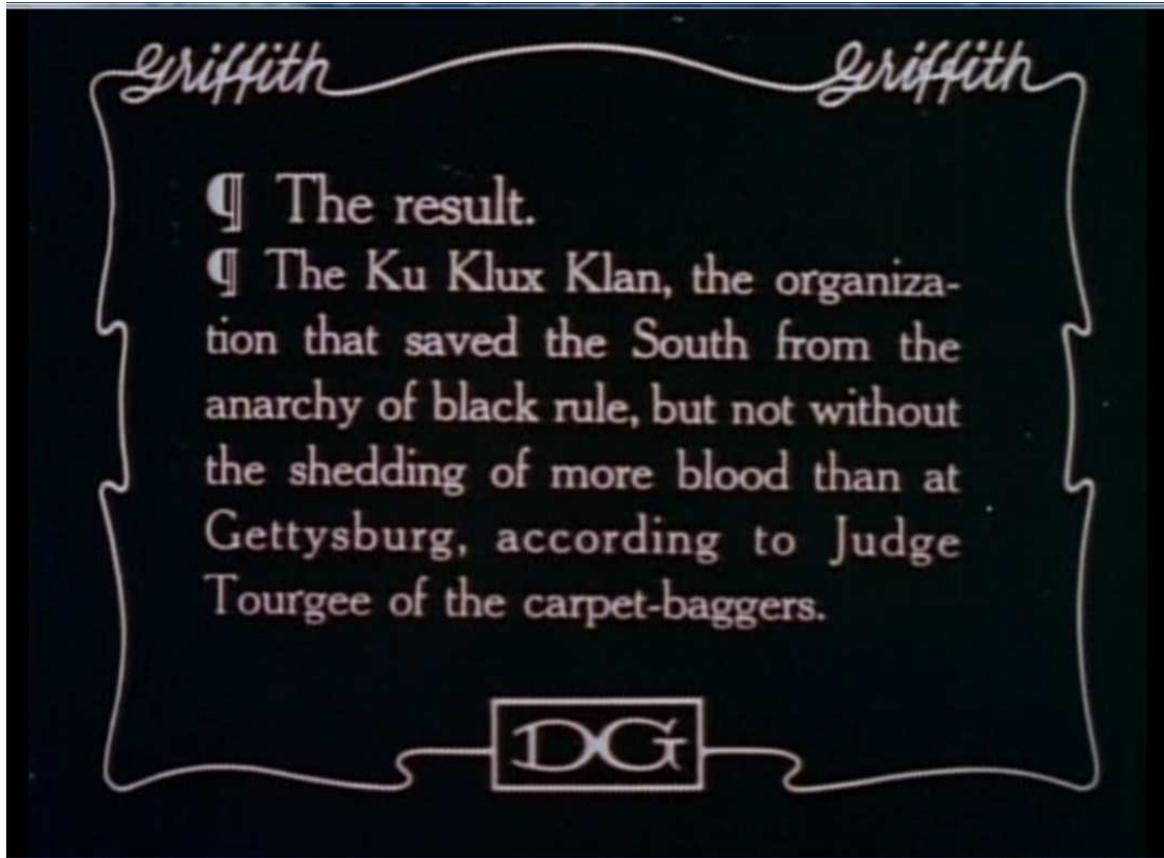


Cenas das batalhas da Guerra Civil

Imagem 17



Cenas da perseguição dos cavaleiros da Klan as milícias negras.



“O resultado. A Ku Klux Klan, a organização que salvou o Sul da anarquia do governo dos negros, mas não sem o derramamento de mais sangue do que na Batalha de Gettysburg, de acordo com o juiz Tourgee dos carpet-baggers”.

Imagem 19



Família branca intimidada por soldados negros.

Imagem 20



Comemoração da lei (fictícia) que aprova o casamento entre negros e brancos.

Imagem 21



Flora Cameron abraça carinhosamente seu irmão, o protagonista Ben Cameron. Ao fundo, a escrava aplaude como se fizesse parte da família.

Imagem 22



Um gato e um cachorro, os bichos de estimação da família Cameron, brincam. Cena emblemática que mostra que até tais inimigos podem se entender dentro das tradições da Família sulista, representada no filme pelos Cameron.

BIBLIOGRAFIA

1. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
2. ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
3. AZEVEDO, Célia Maria Marinho. *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)*. São Paulo: Annablume, 2003.
4. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
5. BERLOWITZ, Leslie; DONOGHUE, Denis; MENAND, Louis (org.). *América em teoria*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
6. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
7. BLIGHT, David W.. *Beyond the Battlefield: race, memory and the American civil war*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2002.
8. _____.. *Race and reunion: the civil war in american memory*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press, 2001.
9. BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
10. CAMERON, Kenneth M.. *America on film: Hollywood and american history*. New York: Continuum, 1997.
11. CARNES, Marc C. (org.). *Past Imperfect: history according to the movies*. New York: A Holt Paperback, Henry Holt and Company, 1996.
12. CHALMERS, David M.. *Hooded Americanism: the history of the Ku Klux Klan*. Durham: Duke University Press, 1987.

13. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
14. COBEN, Stanley. *O desenvolvimento da cultura norte-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
15. COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia a república: momentos decisivos*. São Paulo: UNESP, 1999.
16. DIXON, Thomas Jr.. *The Clansman: an historical romance of the Ku Klux Klan*. New York: Doubleday, Page & Company, 1905.
17. _____. *The Leopard's Spots: a romance of the white man's burden*. New York: Doubleday, Page & Company, 1902.
18. _____. *The traitor: a story of the fall of the invisible empire*. New York: Doubleday, Page & Company, 1907.
19. EISENBERG, Peter Louis. *Guerra Civil Americana*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
20. EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
21. EKIRCH Jr, Arthur A.. *A Democracia Americana: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.
22. FARMER, Frances (org.). *The Wilson reader*. New York: Oceana Publications, 1956.
23. FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
24. _____. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
25. _____. O filme: uma contra análise da sociedade? In: LEGOFF, Jacques e NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1976.
26. FONER, Eric. *Nada além da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

27. _____. *Reconstruction: America's unfinished revolution*. New York: Harper & Row, 1988.
28. FRANKLIN, John Hope. *From slavery to freedom*. New York: Alfred A. Knopf, 5º ed. 1998.
29. _____. *Raça e história: ensaios selecionados (1938-1988)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
30. GERSTLE, Gary. *American Crucible: race and nation in the twentieth century*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
31. _____. *Working-class Americanism: the politics of labor in a textile city (1914-1960)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
32. GINZBERG, Eli e EICHNER, Alfred S.. *A presença inquietante: a democracia norte-americana e o negro*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.
33. HAAS, Ben. *Ku Klux Klan*. Brasil: DINAL, 1966.
34. HAMILTON, Alexander (et alii). *The Federalist Papers*. New York: Mentor Books, 1961.
35. HUSWITZ, Michael R.. *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: the film that transformed America*. New York: BookSurge Publishing, 2006.
36. JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos: a consolidação da nação*. São Paulo: Editora Contexto, 2004
37. KARNAL, Leandro (org.). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2008.
38. KAZIN, Michael e MCCARTIN, Joseph A.. *Americanism: new perspectives on the history of an ideal*. The University of North Carolina Press, 2006.
39. KINNEY, James. "Thomas Dixon Jr." IN *Encyclopedia of Sothern Culture*. University of North Carolina Press, 1989.
40. KLARMAN, Michael J. *From Jim Crow to Civil Rights: The Supreme Court and the Struggle for Racial Equality*. London: Oxford University Press, 2004.

41. LANG, Robert. *D. W. Griffith, director*. New Jersey: Rutgers University Press, 1994.
42. LINK, Arthur S.. *História Moderna dos Estados Unidos*. Vol. 1 Rio de Janeiro: Zahar editores, 1965.
43. _____. *Woodrow Wilson and the progressive era (1910-1917)*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1954.
44. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós cinemas*. Campinas, S.P.: Papirus, 1997.
45. MASCARELLO, Fernando. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.
46. NEVINS, Alan e COMMAGER, Henry Steele. *História dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.
47. NOVA, Cristiane. A história diante dos desafios imagéticos IN “*História e Imagem*”- *Projeto História*. São Paulo: EDUC, 2000. Nº21.
48. NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Slavador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.
49. ROBERTSON, James Oliver. *American myth, american reality*. New York: Hill & Wang, 1980.
50. ROLLINS, Peter C.. *Hollywood as historian: American film in a cultural context*. Lexington: University Press of Kentucky, 1998.
51. ROSENSTONE, Robert A.. *Revisioning history: film and the construction of a new past*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
52. _____. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Massachusetts, Cambridge: Harvard University Press, 1995.
53. _____. *History on film, film on history. History: concepts, theories and practice*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2006.

54. SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, NEIL R.. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
55. SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
56. SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
57. STOKES, Melvin. *D. W. Griffith's The birth of a nation: a history of "the most controversial motion picture of all time"*. New York: Oxford University Press, 2007.
58. STOWE, Harriet E. Beecher. *A cabana do pai Tomás*. São Paulo: Clube do Livro, 1969.
59. WILLIAMSON, Joel. *After slavery: the negro in South Carolina during Reconstruction, 1861-1877*. New York: The Norton Library, 1975.
60. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
61. XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith*. Editora Brasiliense, 1984, São Paulo.
62. ZELINSKY, Wilbur. *Nation into state: the shifting symbolic foundations of American Nationalism*. The University of North Carolina Press, 1988.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)