

# Mestrado em Estudos Americanos

## Seminário de História da América

Orientado por:

Doutora Maria do Céu Marques



**The Birth of a Nation**

**O Filme e a História**

José Carlos Mota

Universidade Aberta

Novembro 2002

«Ainsi, comme tout produit culturel, comme toute action politique, comme toute industrie, chaque filme a une histoire, qui est Histoire.»

Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*

## Parte I – O Filme que olha a História

### A Plea for the Art of the Motion Picture

“We do not fear censorship, for we have no wish to offend with improprieties or obscenities, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illuminate the bright side of virtue. The same liberty that is conceded to the art of the written word – that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare”

É com esta exortação ao respeito pela liberdade de expressão, convocando nada menos que a Bíblia e a obra de Shakespeare, i.e., a Moral e a Literatura, que Griffith abre *The Birth of a Nation*, logo após ter reivindicado de forma categórica a autoria do filme. Se, por um lado, estamos perante uma afirmação fundadora que visa trazer ao Cinema o reconhecimento, enquanto forma de expressão e enquanto forma de arte, que a palavra escrita há muito havia conquistado, ela revela, por outro, a consciência que o realizador não podia deixar de ter de que a recepção do filme por parte do público iria ser tudo menos pacífica.

Baseado em dois romances, *The Clansman* e *The Leopard's Spots*, da autoria do reverendo Thomas Dixon Jr. (advogado, padre da Igreja Baptista e representante do Estado da Carolina do Norte), a partir dos quais Frank Woods escreveu o argumento, *The Birth of a Nation* desenvolve-se em duas partes distintas: uma primeira parte, sobre a Guerra Civil, e uma segunda parte, sobre o período da Reconstrução. É notória a preocupação de Griffith em conferir verosimilhança (e legitimidade) histórica, por vezes documental, ao filme, quer no que se refere aos cenários quer aos acontecimentos descritos. Disso são prova as várias reconstituições históricas (*historical facsimiles*) explicitamente referenciadas (o Tratado de Appomattox, o assassinato de Lincoln, ou uma sessão do Parlamento da Carolina do Sul, por exemplo), a partir de fotografias, litografias ou descrições da época, bem como os excertos da *History of the American People*, que Woodrow Wilson havia publicado em 1902, e que abrem a segunda parte. Para garantir a fidelidade na reconstituição das sequências das batalhas, Griffith recorreu a veteranos da Guerra (nortistas e sulistas) e ao estudo que Bitzer (o director

de fotografia) realizou de fotografias da época (Hall, documento online). Segundo este autor, «few productions have enjoyed such meticulous historical research» (*idem*).

Apesar destes esforços, a verdade é que o que transparece no filme é um Sul mitificado, uma sociedade (quase poderíamos dizer, uma civilização) destruída na sequência da Guerra e da Reconstrução, em que brancos sem escrúpulos levaram os negros impreparados para a liberdade e o exercício do poder a cometer os maiores desmandos, só travados pelo aparecimento do Ku Klux Klan. Sulista, filho de um homem que lutou como coronel pela Confederação, e que veria a família arruinada, Griffith herda a tradição cultural e histórica do *antebellum South*. Por outro lado, confluem no filme duas tradições que se constituíam como subgéneros à altura: o *Civil War genre* (mais presente na primeira parte) e o *Southern genre* (mais presente na segunda parte) (Simmon, 1993). Na linha do *Civil War genre*, que o próprio Griffith ajudara a criar com os onze *one reelers* que produziu para a Biograph sobre a Guerra da Secessão (*The Making of The Birth of a Nation*), a guerra é tratada como uma tragédia que divide famílias, amigos e amantes, fonte de miséria e sofrimento. Temas recorrentes neste subgénero são a honra familiar, o par de amigos (um do Norte e um do Sul), cada um apaixonado pela irmã do outro, o sofrimento das mulheres, com a perda de irmãos e filhos, e o papel da mãe/esposa como elemento agregador da família, entre outros. O *Southern genre*, por seu lado, abordava temáticas ligadas ao fantasma da miscigenação e à ameaça que os negros, enquanto agressores sexuais, representavam para as mulheres brancas (Simmon, 1993).

É precisamente através da história de duas famílias – os Stoneman, do Norte, e os Cameron, do Sul, que Griffith vai desenvolver a sua narrativa. Desde logo é notória a distinção: os Cameron são uma família exemplar, unida, com um patriarca bondoso e uma mãe/esposa carinhosa, vivendo numa atmosfera feliz e harmónica. Os Stoneman, por seu lado, não apresentam uma estrutura familiar sólida: não existe esposa/mãe, estão frequentemente separados, vivendo em locais diferentes, e Austin Stoneman revela uma atracção pela sua governanta mulata que o filme define, num intertítulo, como «The great leader's weakness that is to blight a nation». Há claramente uma inferioridade moral e ética em Austin Stoneman que irá justificar as reformas perversas da Reconstrução, de que ele será um dos principais impulsionadores. Ambas as famílias perdem filhos na guerra – os dois filhos mais novos, que se encontram no campo de batalha como inimigos e morrem abraçados como irmãos, numa cena muito melodramática; os pares apaixonados vêm-se, por força das circunstâncias, separados;

as mulheres cumprem o seu papel na retaguarda da guerra – Elsie Stoneman dá o seu contributo como enfermeira, e a Mãe Cameron, para além de ser o sustentáculo do lar em tempos difíceis, parte em salvamento do seu filho Ben, acusado de traição e enfrentando uma possível condenação à morte, intercedendo desesperadamente pela sua vida junto do Presidente Lincoln. Esse contributo valioso das mulheres durante os conflitos é depois continuado com a manufactura dos fatos para os membros do Ku Klux Klan, referido de forma encomiástica no filme.

A razão profunda do diferendo que iria resultar num dos períodos mais trágicos da História Americana é identificada logo na primeira cena, introduzida com o intertítulo: «The bringing of the African to America planted the first seed of division». Revelador é o facto de se utilizar aqui o singular, que desloca a ênfase dos indivíduos para a Raça. É dessa semente que irá germinar o mal que dividirá o país e arrasará um estilo de vida evocado como quase idílico – *vide* as cenas na plantação dos Cameron: os negros que trabalham descontraidamente a apanhar algodão, que dançam alegremente (como crianças felizes) para as visitas; a cordialidade entre patrões e escravos. A atmosfera de paz e esperança que se descreve no período imediatamente a seguir ao final da guerra, sob a égide de Lincoln, é brutalmente interrompida com o assassinato deste. «Our best friend is gone. What is to become of us now!», são as palavras de Cameron com que termina a primeira parte. Na verdade, trata-se de uma mi(s)tificação – entre Appomattox (9 de Abril de 1865) e a noite fatídica no *Ford's Theatre* (14 de Abril de 1865), decorreram uns meros 5 dias. Refira-se, aliás, que o espectáculo de gala visava precisamente comemorar a rendição do General Lee.

O que a segunda parte nos traz é um caos ainda mais dramático do que a guerra. Como se pode ler no primeiro intertítulo, «The agony which the South endured that a nation might be born. The blight of war does not end when hostilities cease». É preciso morrer uma nação para que nasça uma nação. Brancos sem escrúpulos vindos do Norte, ou políticos inebriados de poder, como Stoneman, manipulam e incitam os negros ignorantes ou sequiosos de ascensão social a todo o tipo de abusos. De novo aqui Griffith antecipa os problemas que os acontecimentos narrados irão com toda a probabilidade levantar, e procura justificar-se: «This is an historical presentation of the Civil War and Reconstruction Period, and is not meant to reflect on any race or people of today», pode ler-se imediatamente antes dos referidos excertos da *History of the American People*, de Woodrow Wilson.

Os brancos encontram-se agora indefesos perante o exercício arrogante do poder por parte dos negros: as votações são viciadas, alguns brancos (aqui simbolizados por Cameron) são impedidos de votar, há tumultos constantes nas ruas, a insegurança é total. A sessão retratada do Parlamento da Carolina do Sul, com uma esmagadora maioria negra, roça a anarquia – discute-se, e aprova-se, que todos os membros devem usar sapatos (muitos apresentavam-se descalços), enquanto alguns deles se deliciam com uma perna de peru (ou galinha) ou bebem de uma garrafa. Determina-se que todos os brancos devem fazer continência aos soldados negros, e aprova-se uma lei que autoriza os casamentos entre brancos e negros. Gus, «*the renegade, a product of the vicious doctrines spread by the carpetbaggers*» (como pode ler-se num intertítulo), persegue Flora, a filha mais nova dos Cameron (*the little sister*) que, perante a perspectiva da violação, se suicida atirando-se do alto da falésia, vindo a morrer nos braços do seu irmão, Ben Cameron. Silas Lynch, o mulato protegido de Stoneman e líder do poder negro, revela a Elsie Stoneman o seu desejo de casar com ela. Perante a recusa escandalizada, Lynch torna-se agressivo e mantém-na prisioneira, decidido a vergá-la à sua vontade. Mas nem todos os negros são retratados desta forma: existem também aqueles que continuam fiéis aos seus patrões (os *loyal souls*) e se indignam com a situação que se vive, como a criada dos Cameron. Como refere Donald Bogle na sua obra de 1988, *Blacks in American Films and Television*, Griffith «introduced the mass movie audience to the black film stereotypes that were to linger in American films for the next 70-some years – the noble, loyal manageable Toms, the clownish coons, the stoic hefty mammy, the troubled 'tragic' mulatto and the brutal black buck» (cf. Welkos, documento online).

É neste contexto de opressão e violência que Ben Cameron decide fundar o Ku Klux Klan. Vale a pena descrever a cena em que, no filme, lhe surge a inspiração: «In agony of soul over the degradation and ruin of his people», Ben Cameron senta-se à beira de um penhasco, evidenciando o seu desespero. De repente, surgem duas crianças brancas a brincar, que se escondem debaixo de um lençol. Um grupo de crianças negras, que vinha atrás, ao ver o lençol mexer-se, foge apavorado. Aqui se evoca, de novo, o estereótipo dos negros como acriançados e facilmente impressionáveis. Vestida com longas roupagens brancas, «...the organization that saved the South from the anarchy of the black rule ...» irá atemorizar os negros e repor finalmente a lei e a ordem.

A re-união é agora possível. A cabana ocupada por dois veteranos da União torna-se o refúgio onde se abrigam os Cameron (excepto Ben), com os criados leais e

Phil Stoneman, que havia morto um soldado negro para salvar o velho Cameron, perseguidos por uma milícia negra. Os antigos inimigos estão de novo unidos «in common defence of their Aryan birthright», sendo salvos em última instância pelo Ku Klux Klan. Na cidade, a população branca sai para as ruas aclamando o Klan e festejando a sua libertação. Desaparecida a ameaça negra e reposta a supremacia branca no Sul, a re-união entre o Norte e o Sul é simbolicamente selada por um duplo casamento – Phil Stoneman com Margaret Cameron e Ben Cameron com Elsie Stoneman – e abençoada por Cristo - «the gentle Prince in the Hall of Brotherly Love in the City of Peace».

O olhar de *The Birth of a Nation* sobre o período que procura retratar revela dois tipos de influência em termos do discurso histórico. Por um lado, e segundo Geada (1998), a da filosofia da História divulgada por Emerson e Thoreau, realizando um paralelismo simbólico entre o desenrolar da História geral e o destino particular dos indivíduos – os acontecimentos aparecem-nos filtrados pela consciência individual das personagens. Por outro lado, e apesar do que hoje se possa dizer sobre a veracidade histórica do filme, ele reflecte uma corrente dominante da perspectiva histórica da época sobre a Guerra Civil e a Reconstrução. Como afirma Simmon, «Somewhat more revealing are the ways in which the film came close to the *academic* history of its time (...) Allowing for melodrama, the film is not far from Columbia University’s influential “Dunning school”» (1993: 111). Para que se possa ter uma ideia mais precisa deste facto, será talvez útil transcrever os excertos que Griffith utilizou no filme, retirados da já mencionada *History of the American People*, escrita por Woodrow Wilson que, lembremos, foi o Presidente dos Estados Unidos entre 1913 e 1921:

«... Adventurers swarmed out of the North, as much the enemies of the one race as of the other, to cozen, beguile, and use the negroes... In the villages the negroes were the office holders, men who knew none of the uses of authority, except its insolences.»

«... The policy of the congressional leaders wrought... a veritable overthrow of civilization in the South... in their determination to ‘put the white South under the heel of the black South.»

«The white men were roused by a mere instinct of self-preservation ... until at last there had sprung into existence a great Ku Klux Klan, a veritable empire of the South, to protect the southern country.»

Neste sentido, o filme de Griffith diz-nos tanto ou mais acerca das relações raciais e do contexto cultural do seu tempo do que acerca do período histórico que encena.

## Parte II – A História que olha o Filme

A ante-estreia do filme, com o título *The Clansman*, a 1 de Janeiro de 1915, em Riverside, Califórnia, decorreu sem quaisquer problemas. Foi então estreado a 8 de Fevereiro, em Los Angeles, publicitado por homens a cavalo usando os uniformes do Ku Klux Klan, ainda com o título *The Clansman*. Em Nova Iorque, a 3 de Março do mesmo ano, foi apresentado com aquele que viria a ser o seu título definitivo: *The Birth of a Nation*. Desde estas primeiras exhibições que o filme suscitou reacções intensas e contraditórias, tendo tido um tremendo impacto na sociedade americana da época. Como escreve Eduardo Geadá:

«A estreia de *The Birth of a Nation* em Los Angeles, no dia 8 de Fevereiro de 1915, desencadeou não só o entusiasmo febril e o orgulho dos profissionais do cinema – nunca se tinha visto um filme tão bem feito – como uma tempestade política sem antecedentes no mundo do espectáculo – nunca se tinha feito um filme tão racista» (1998: 59).

Assistiu-se, por um lado, a uma recepção entusiástica da parte do público, como testemunhou Karl Brown, assistente de câmara de Griffith, que brindou o realizador com uma recepção apoteótica no final da estreia (Simmon, 1993), e que as 44 semanas de exibição em Nova Iorque e os posteriores quinze anos de carreira do filme, com um total estimado de 100 milhões de espectadores, confirmam (Sadoul, 1983). Mas o filme motivou também reacções veementes de revolta e repúdio. A NAACP, recentemente fundada em 1909, liderou os protestos, procurando por todos os meios a sua interdição, através de manifestações, apelos às autoridades, publicação de artigos e boicotes à exibição da película. Argumentava a organização que o filme dava uma imagem estereotipada e degradante dos negros, além de que, com a sua glorificação do Ku Klux Klan, poderia provocar um aumento da violência contra estes. Como se viria a provar, estes receios eram mais que justificados. O Klan, pouco activo desde 1870, ressurgiu em força entre 1915 e 1924, chegando a atingir os 4,5 milhões de membros (Sylvester, documento online), acompanhando um intensificar das tensões raciais e da discriminação contra os negros. Entre 1915 e 1919 foram documentados 278

linchamentos populares de negros nos Estados Unidos da América (Kizirian, documento online).

Pensa-se que terá sido a polémica desencadeada pela estreia do filme, e a procura de apoio junto de personalidades eminentes na sociedade americana, que terá motivado Griffith e Dixon a conseguir o seu visionamento na Casa Branca, a 18 de Fevereiro de 1915 (o que nunca tinha acontecido anteriormente com qualquer filme). O Presidente na altura, Woodrow Wilson, ele próprio um historiador, terá alegadamente produzido o seguinte comentário, largamente citado desde então: «It's like writing history with lightning, and my one regret is that it is all so terribly true» (Hall, documento online; Simmon, 1993). Há, no entanto, vários aspectos a ter em conta relativamente a esta afirmação, a começar pela sua veracidade histórica: ela foi reportada apenas pela viúva de Dixon, e nunca foi verificada por uma testemunha independente (Hall, documento online), podendo tratar-se de um estratagema para dar credibilidade ao filme. Depois, vivia-se uma época em que as relações raciais estavam em declínio, assistindo-se a um recrudescer dos conflitos que levou a alguns tumultos graves neste período. Estávamos em plena Guerra Mundial, e a 1ª Grande Migração (1910-1930) tinha trazido para os centros urbanos uma grande massa de indivíduos, negros e brancos, provenientes do Sul rural, que competiam por alojamento e emprego (Sylvester, documento online). Durante o mandato de Wilson, ele próprio um sulista, assistiu-se a um intensificar da repressão racial, com a segregação em alguns departamentos federais, por exemplo (Simmon, 1993).<sup>1</sup>

Griffith respondeu energeticamente a esta vaga de protestos, num primeiro momento, trazendo em sua defesa o trabalho de historiadores contemporâneos como William Dunning, reconhecido académico da Universidade de Columbia, e de Woodrow Wilson, que, nas suas obras, veiculavam uma perspectiva similar no que se refere à História da Reconstrução (Simmon, 1993), ao mesmo tempo que se afirmava um defensor dos direitos civis. Com o continuar dos tumultos e o avolumar de intervenções que questionavam seriamente a “verdade histórica” do filme, Griffith deslocou o foco da sua defesa para a questão da liberdade de expressão. Num panfleto intitulado *The Rise and Fall of Free Speech in America*, de 1916, Griffith defende a liberdade de expressão como um dos direitos inalienáveis do discurso artístico e dos

---

<sup>1</sup> Refira-se que, enquanto presidente da Universidade de Princeton, Wilson recusava a admissão de estudantes negros (*A Chronological History of Africans in America, in Africa, and in the Diaspora, 1600 BCE to AD 1980*. Your History Online).



meios de comunicação garantido pela Constituição, alertando para os perigos da intolerância e da censura. O mote deste panfleto era: «Intolerance: The Root of All Censorship» (Simmon, 1993). A intolerância seria precisamente o tema e o título do filme que realizou nesse mesmo ano, ambicioso nos meios e no alcance artístico, e que Georges Sadoul qualifica como «genial e louco» (1983: 152).

Intimidado a pronunciar-se, face aos distúrbios e polémicas provocados pela exibição do filme, o Supremo Tribunal dos Estados Unidos declarou que «The exhibition of motion pictures is a business, pure and simple», não podendo por isso ser equiparado a outros meios de formação da opinião pública abrangidos pela Primeira Emenda da Constituição. Esta decisão, que abria assim as portas à censura cinematográfica, só foi revogada em 1952 (Geadá, 1998). Ironicamente, pouco tempo antes de Hollywood ser vítima de um ataque sem precedentes por parte do senador McCarthy, que via ali um dos maiores perigos para a nação americana no contexto da Guerra-Fria.

Fracassado o boicote à exibição do filme, o NAACP passou então a defender o corte das cenas consideradas mais racistas, mas teve um êxito muito reduzido. Entretanto, a partir de 1915, começam a aparecer companhias produtoras negras independentes, de que são exemplo a *Lincoln Motion Picture Company* e a *Birth of a Race Photoplay Corporation*. O objectivo destes realizadores negros independentes era responder ao filme de Griffith, procurando financiamento próprio para produzir filmes que dessem uma imagem mais positiva dos negros americanos. Filmes como *The Re-Birth of a Nation* (1916), de Peter P. Jones, ou *The Birth of a Race* (circa 1918), produzido por Emmett J. Scott, antigo secretário pessoal de Booker T. Washington, no entanto, nunca atraíram a audiência esperada (Sylvester, documento online). As dificuldades de exibição dos filmes com que se confrontavam estas produtoras independentes, bem como a menor capacidade económica da população negra, podem ajudar a explicar parcialmente este facto. Há também que ponderar, contudo, que talvez a sua qualidade artística e a sua capacidade de entretenimento, que o público se habituara a esperar de um filme, não fossem as melhores. *The Birth of a Race*, com um custo de 500,000 dólares (quase cinco vezes mais que *The Birth of a Nation*), recebeu críticas muito negativas da *Variety*, que o caracterizou como «replete with historical

inaccuracies, gross exaggerations, and bromidic appeals to patriotism», descrevendo-o como «full of rape, murder, and suicide» (The Actor's Bone, documento online).<sup>2</sup>

Esta polémica em torno do filme, que envolveu largos sectores da sociedade americana, teve uma outra consequência: tornou Griffith conhecido fora do meio da indústria e trouxe o cinema para o centro das atenções. A resposta da opinião pública da época, e que ainda hoje se perpetua no seio dos defensores da qualidade e importância do filme e do realizador, passou por efectuar uma separação entre forma e conteúdo. Se, por um lado, o conteúdo não podia deixar de ser considerado racista e perturbador, por outro as inovações técnicas e o brilhantismo da realização não podiam deixar de ser admirados. A este nível, *The Birth of a Nation* constitui um marco fundador, que abriu as portas à indústria do cinema enquanto grande meio de expressão cultural (Hall, documento online).

Com um custo de produção de cerca de 100,000 dólares, segundo Simmon e Sadoul, ou de 500,000 dólares, a acreditar no cartaz de promoção da ante-estreia (*The Making of The Birth of a Nation*), o filme viria a render cerca de 18 milhões de dólares, só superado em 1937 por *A Branca de Neve e os Sete Anões* (Tim Dirks, documento online). Este êxito comercial sem precedentes, apesar dos 2 dólares cobrados por bilhete (quantia elevada para a época), demonstrou às companhias cinematográficas que havia um público capaz de amortizar produções dispendiosas, abrindo o caminho para as superproduções e a máquina industrial de Hollywood (Sadoul, 1983).

Mais importante ainda foi o contributo que Griffith deu, com este filme, para o estabelecimento do Cinema enquanto forma de Arte e para o estatuto do realizador enquanto Autor. Já em Dezembro de 1913, Griffith autorizara a publicação de um anúncio no *New York Dramatic Mirror*, no qual lhe eram atribuídas as principais inovações que haviam revolucionado a técnica do cinema. Ao acabar com o anonimato imposto pelas produtoras aos seus colaboradores, e ao romper com a noção de divisão do trabalho colectivo que imperava na época, Griffith introduz no cinema, segundo

---

<sup>2</sup>«This ambitious project (called first 'Lincoln's Dream', and then 'The Birth of a Race') took three years to complete, plagued by inexperience and spiraling costs. Ultimately Scott was forced to seek an infusion of white [and Jewish] capital. The subsequent loss of black control, ensuing mismanagement and chicanery resulted in a film that was thematically diluted [to propagandize the ill-treatment of the Jews in Germany], technically confused, and a financial disaster» (J. Hoberman, *Village Voice*, November 17, 1975), citado em *Your History Online* <<http://hierographics.org/yourhistoryonline/yourhistoryonlineVIII.htm>>. Será devido a este processo conturbado que a atribuição da realização do filme é problemática: algumas fontes referem John W. Noble (por exemplo, em <<http://lcmarc.dra.com/lcmarc/AUX-5099>>, que se reporta, entre outras fontes, ao catálogo do American Film Institute), chegando a atribuí-lhe a produção do filme. Segundo Melvin Sylvester, contudo, tal dever-se-á, provavelmente, ao facto de este ter sido o último realizador responsável do projecto, dos muitos que nele estiveram envolvidos e entrevistaram na realização (e-mail pessoal).

Geada, «algumas das características que marcam a função de autor: a atribuição da propriedade intelectual, o estatuto de discurso artístico, a paternidade formal e ideológica, enfim, a autenticação individual dos filmes a partir da assinatura» (1998: 28).

Desde os tempos da *Biograph* que Griffith era conhecido por se ocupar de todos os aspectos do filme: escolha da história, do elenco, dos cenários, dos adereços e do guarda-roupa, da maquilhagem, da iluminação e da posição da câmara. Nada era feito sem a aprovação do realizador (Geada, 1998). Esta preocupação com todos os detalhes e com o controlo absoluto daquilo que queria exprimir (e da forma como queria fazê-lo) era pouco usual numa época em que os realizadores eram considerados apenas mais um elemento de uma vasta equipa e deixavam para os outros técnicos a responsabilidade das áreas que lhes estavam atribuídas. E atentemos no segundo quadro que apresenta o filme:

«This is the trademark of the Griffith feature film. All pictures made under the personal direction of D.W. Griffith have the name “Griffith” in the border line, with the initials “DG” at the bottom of captions. There is no exception to this rule.»

Seria difícil encontrar uma afirmação de autoria mais veemente. O êxito comercial e artístico do filme só viria consolidar esta ideia do realizador como autor da obra.

São várias as inovações em termos da arte e da técnica cinematográficas que podemos encontrar em *The Birth of a Nation*, muitas delas desenvolvimentos de experiências anteriores de Griffith. Apoiado num dos mais talentosos directores de fotografia do período do cinema mudo, Billy Bitzer, Griffith liberta o cinema do grande plano estático, que reproduzia o palco do teatro, diversificando os tipos de planos e aumentando drasticamente o seu número. A média de uma longa metragem americana da altura era de cerca de 100 planos; a cópia zero de *The Birth of a Nation* tinha 1544, fora o imenso material que não sobreviveu na montagem (Geada, 1998). Técnicas como a montagem alternada (*intercutting*) – alteração do foco da atenção dentro da mesma cena, jogando com os espaços e as personagens; a montagem paralela (*cross cutting*) – alternância entre duas linhas de acção separadas, relação narrativa de dois espaços dramáticos não adjacentes, ordenação sequencial de tempos não lineares; e a manutenção da continuidade narrativa e da ligação lógica entre as cenas através da relação visual entre os planos de filmagem, assegurando uma lógica interna do espaço

de representação, aumentavam drasticamente a capacidade expressiva e simbólica da linguagem cinematográfica e garantiam o pressuposto fundamental da impressão de realidade no cinema: a *invisibilidade* da técnica (Geadá, 1998). Será precisamente nesta *ilusão de realidade* que o cinema clássico americano encontrará a sua matriz. O eliminar de quaisquer aspectos que pudessem comprometer essa desejada transparência entre o mundo ficcional e o mundo real implicava, também, um novo código de representação, sobretudo devido a outra inovação fundamental, que foi o uso do grande plano. Nada no desempenho do actor deve indiciar que tem a consciência de estar a ser filmado: do código histriónico, declamatório, estilizado, ainda herdado em grande parte da tradição teatral, passa-se, gradualmente, ao código de naturalidade, mais discreto, mais contido, que procura aproximar-se da experiência de vida do quotidiano (Geadá, 1998).

Esta nova maneira de fazer cinema influenciou decisivamente outros realizadores e escolas que viriam a ser fundamentais no desenvolvimento da arte cinematográfica. Como escreve Dan Talbot, «It was from his use of close-ups, intercuts, visual manipulation of images to effect ideas, that the Russians developed their theories of montage, which were in turn to become the very foundation of artistic film making» (cf. Simmon, 1993: 17-18). E eis o que Eduardo Geadá nos diz sobre Eisenstein, grande admirador do cinema de Griffith (pelo menos, no que se refere aos aspectos formais):

«Partindo da constatação de que o método de montagem é o factor emocional mais forte do cinema americano, Eisenstein demonstra que a construção do filme em acções paralelas é uma ideia decalcada do processo narrativo dos romances de Dickens, onde as descrições espaciais com mudanças de escala entre os parágrafos prefiguram a planificação cinematográfica, e onde a progressão da narrativa é organizada através da montagem de cenas paralelas interligadas umas às outras. A montagem tornava-se o factor mais produtivo e específico da criação cinematográfica.» (Geadá, 1998: 84-85)

Pormenor curioso e que importa registar: uns bons anos antes desta análise de Eisenstein, e perante as preocupações dos responsáveis da Biograph pelas suas audácias, muito distantes das convenções teatrais, Griffith ter-lhes-á respondido: «Dickens escrevia da mesma forma como eu procedo; a única diferença está em que esta narrativa é por imagens» (Sadoul, 1983: 154).

Na década de 50, o cinema de Griffith continuava a gozar de grande prestígio. Em 1953, a *Directors Guild of America* decidiu atribuir o nome do realizador ao seu prémio mais prestigiado, o prémio de carreira. O tempo, contudo, não correu a favor do

realizador nem da sua obra mais emblemática. Os anos 60 trouxeram transformações sociais, culturais e históricas que alteraram substancialmente as condições de recepção do filme. O impacto do movimento pelos Direitos Civis (que, curiosamente, o filme ajudara a consolidar nos inícios do século) e das descolonizações abriu caminho a outros discursos sobre a História e a um reformular das relações entre as várias raças e culturas. Com o passar dos anos, o conteúdo racista de *The Birth of a Nation* foi-se tornando cada vez mais evidente e intolerável, e a inevitável identificação de Griffith com o filme deixava os admiradores do realizador (e do filme) numa situação muito embaraçosa, sobretudo se pensarmos que a distinção entre Forma e Conteúdo – o argumento mais funcional para defender ambos – foi questionada (e recusada) pela semiótica e pelos discursos críticos sobre as várias formas de arte que se desenvolveram na pós-modernidade. Como afirma Simmon, «*The Birth of a Nation* has evolved into one of the ugliest artifacts of American popular art» (1993: 105).

Em 1989, A Biblioteca do Congresso deixou *The Birth of a Nation* de fora da sua lista inicial dos grandes filmes clássicos americanos no seu Registo Nacional de Filmes, onde só viria a inclui-lo alguns anos mais tarde, em 1994 (Hall, documento online). Em 1999, o presidente da *Directors Guild of America*, Jack Shea, após consultar os vários realizadores, ainda vivos, que haviam recebido o prémio (entre eles Francis Ford Coppola, Robert Altman e Sidney Lumet), decidiu propor que o nome do realizador fosse retirado do prémio, o que foi aprovado por unanimidade pelo Conselho Nacional. Em Dezembro desse ano, a associação anunciava a sua decisão, elogiando Griffith como um «brilliant pioneer filmmaker», mas adiantando que «it is also true that he helped foster intolerable racial stereotypes» (Welkos, documento online).

As reacções não se fizeram esperar. Se, para alguns, tinha sido finalmente feito aquilo que já tardava há muito, para outros tratava-se de um erro grosseiro em termos de uma perspectiva histórica da arte cinematográfica. Segundo Kevin Brownlow, historiador de cinema britânico, «It was as if politicians had begun dismantling the Lincoln Memorial because they disliked some of the things the Great Emancipator had said about blacks» (cf. Welkos, documento online). Para este autor, Griffith «is the man who shot the feature film that caused the big theaters to be built, the feature to become standard and the middle class to be won over to motion pictures. Without Griffith, these fellows wouldn't be working» (*idem*). Também a *National Society of Film Critics* emitiu um comunicado manifestando o seu repúdio face a esta decisão:

«The recasting of this honor, which had been awarded appropriately in D.W. Griffith's name since 1953, is a depressing example of 'political correctness' as an erasure, and rewriting, of American film history, causing a grave disservice to the reputation of a pioneering American filmmaker» (Welkos, documento online).

Referindo Eisenstein e a sua observação de que as sociedades recebem as imagens em função da sua própria cultura, Marc Ferro adianta que este fenómeno deve ser analisado não apenas na sua diacronia, isto é, entre diferentes civilizações (campo/cidade, Ocidente/Oriente, mundo negro/mundo branco, etc.), mas também no seio de uma mesma cultura (1993: 25). Assim, o conteúdo e significado de uma obra podem ser recebidos (*lidos*) de forma muito diferente em dois momentos distintos da sua história (*ibidem*). Se, do ponto de vista do público ou da crítica, este aspecto parece pacífico,<sup>3</sup> já em termos históricos levanta uma questão importante, que é a de saber que consequências retirar desse facto: reescrever a história, apagando (reconduzindo ao esquecimento) aquilo que é incómodo, comprometedor ou, por qualquer outra razão, incompatível com o pensamento presente (impossível não lembrar Estaline, que mandava apagar os camaradas que, entretanto, tinham caído em desgraça, das fotografias em que aparecia), ou aceitar que as obras, e os seus autores, se inserem num contexto histórico e cultural específico, à luz do qual é necessário entendê-los? Explicitemos o óbvio: só se pode compreender o passado em função das suas circunstâncias, das suas crenças e dos seus valores; o resto é acorrentar a História aos discursos de poder e às ideologias que se vão sucedendo, num processo de destruição/reconstrução da memória colectiva ao sabor dos interesses dominantes.

## Referências Bibliográficas

Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris : Gallimard, 1993.

Geadá, Eduardo. *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

---

<sup>3</sup> Não se discute aqui, como é natural, uma outra questão muito interessante que *The Birth of a Nation* coloca, e que é a da relação entre a Arte e a Ética. Como lidar com obras e autores (Leni Riefenstahl, com o seu *Triunfo da Vontade*, e Nabokov, com o seu *Lolita*, são exemplos clássicos) que, evidenciando uma inegável qualidade, veiculam valores ou comportamentos que, há altura da sua publicação ou com o evoluir dos tempos, são considerados errados ou inaceitáveis?

Sadoul, Georges. *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias*. História do Cinema Mundial. Vol. I. 4 vols. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

Simmon, Scott. *The Films of D. W. Griffith*. New York: Cambridge University Press, 1993.

## Filmografia

*The Birth of a Nation*. DVD. Dir. D. W. Griffith. Interp. Mary Alden, Monte Blue, Elmer Clifton, Donald Crisp, Josephine Crowell, John Ford, Lillian Gish, Gibson Gowland, Robert Harron, Charles King, Jennie Lee, Ralph Lewis, Elmo Lincoln, Walter Long, Bessie Love, Mae Marsh, Eugene Pallette, Wallace Reid, George Siegmann, Charles Stevens, Erich von Stroheim, Henry B. Walthall. Eureka Video, 2000.

*The Making of The Birth of a Nation*. Compilado e escrito por Russel Merrit. Dir. Robert G. Beecher. Film Preservation Associates, 1993 (incluído no DVD de *The Birth of a Nation*).

## Webografia

*A Chronological History of Africans in America, in Africa, and in the Diaspora, 1600 BCE to AD 1980*. Your History Online. [23/11/2002]

<<http://hierographics.org/yourhistoryonline/yourhistoryonlineVIII.htm>>

Dirks, Tim. *The Birth of a Nation*. Filmsite.org. [23/11/2002]

<<http://www.filmsite.org/birt.html>>

Hall, Phil. *The Birth of a Nation: 80 Years of Controversy*. Aubrey Organics. [23/11/2002]

<[http://www.aubrey-organics.com/news/article.cfm?story\\_id=66](http://www.aubrey-organics.com/news/article.cfm?story_id=66)>

Kizirian, Shari. *Within Our Gates Program*. San Francisco Silent Film Festival. [23/11/2002]

<<http://www.silentfilm.org/pastprograms/2001festival/withinourgates/program.htm>>

Sylvester, Melvin R. *African-Americans in Motion Pictures*. Long Island University. [23/11/2002]

<<http://www.liu.edu/cwis/cwp/library/african/movies.htm>>

Welkos, Robert W. *Debating an Icon's Genius, Racism*. Los Angeles Times, February 1, 2000. [23/11/2002]

<<http://www.welcometosilentmovies.com/news/newsarchive/griffith.htm>>

The Actor's Bone [23/11/2002]

<<http://www.actorsbone.com/Movies/TopFilms/BirthofaNation.htm>>

*The Birth of a Race*. <http://lcmarc.dra.com/lcmarc/AUX-5099> [23/11/2002]