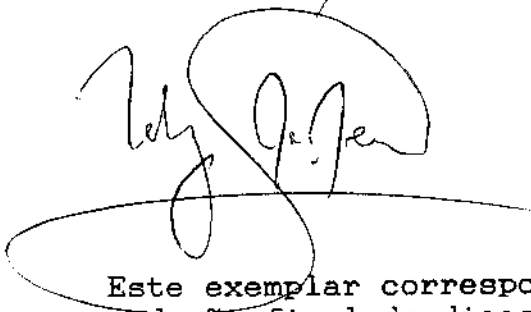


SHEILA SCHVARZMAN

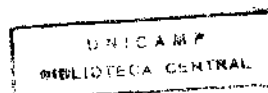
COMO O CINEMA ESCREVE A HISTORIA: ELIA KAZAN E A
AMERICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Pós- Graduação em História do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob a
orientação do prof. Dr. Edgar Salvadori
DeDecca



Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 15./03./1994

Março de 1994



Ao Inácio
e à Maribel

INDICE

INTRODUÇÃO	3
CAPITULO 1: Cinema, história e Marc Ferro	34
CAPITULO 2: O Cinema e sua linguagem	90
CAPITULO 3: Um homem na corda bamba	123
CAPITULO 4: De 1930 a 1960	155
CAPITULO 5: "Sindicato de Ladrões"	174
CAPITULO 6: "Rio Violento"	266
CONCLUSOES	317
FILMOGRAFIA	340
BIBLIOGRAFIA	341
ANEXO 1: Depoimento de Kazan	351
ANEXO 2: New York Times	362

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar ao CNPQ e ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas pelo apoio e financiamento desta tese.

São muitas as pessoas a quem sou imensamente grata, e com quem partilho a realização deste trabalho. A começar pelo professor Edgar DeDecca que tornou possível que um projeto engavetado por dez anos, finalmente se efetivasse, ao mesmo tempo que revigorado e provocado por suas intervenções. Agradeço ao professor Michael Hall que, com sua acolhida, seu interesse e suas sugestões, sanou o vazio completo que tornara impossível, antes, qualquer tipo de diálogo sobre os Estados Unidos e a sua história. E ao professor Alcir Lenharo, que mais do que dar sugestões, me ajudou a perceber e me apossar de minhas próprias idéias.

Não poderia deixar de mencionar ainda outros professores que com seus cursos e suas observações também contribuíram para a realização deste trabalho, como as professoras Maria Stella Brescianni e Isabel Marson. A todo pessoal da secretaria da pós-graduação do IFCH, sempre atenciosos e dedicados, assim como ao pessoal da biblioteca, o meu agradecimento.

A Márcia D'Aléssio, sempre amiga na hora das dúvidas, dos apertos e das surpresas não só historiográficas. A

Miriam Goldfeder, amiga, incentivadora e conselheira. A Mara R. Azenha que sempre me acolheu carinhosamente em Campinas.

A Maria Teresa Araujo Silva, os agradecimentos são múltiplos, começando pelo carinho contínuo, pela colaboração extrema, quer por distrair meus filhos para que eu pudesse trabalhar, ou traduzindo como fez muito bem, o texto integral da delação de Kazan.

A Alcino Leite Neto, editor da "Folha Ilustrada", meu agradecimento pela ajuda quando procurava fitas de vídeo de Kazan. Ao jornalista Sérgio Augusto, pelo empenho em conseguir no Rio de Janeiro, junto ao crítico de cinema Muniz Vianna, cópias de vídeos americanos dos filmes "Pânico nas Ruas" e "Viva Zapata", tornando possível efetivar este estudo.

A Renato Mezan, ainda na primeira fase deste trabalho, quando torceu, acompanhou e colaborou para a sua realização.

Aos meus filhos Heloisa e Francisco, por me mostrarem ser possível, ainda que da forma contrária aos meus próprios projetos, realizar esta tese. Aos meus pais e minha irmã, pelo incentivo.

A Marc Ferro, por onde tudo isso começou.

NOTA INTRODUTÓRIA

A tese que ora se abre trata da análise de obras cinematográficas como portadoras de visões de história: como estas são enunciadas e como atribuem sentido ao passado. Entretanto, cedo se notará, o foco de análise não se concentra apenas neste tema, mas também na própria constituição da relação historiográfica com o filme.

"Cinema e história" pode ser vista como uma metodologia de utilização de filmes para o estudo da história. Mas esta visão, no nosso entender, não dá conta da compreensão propriamente historiográfica que a "relação entre cinema e história" permite. Sendo assim, como não há, no nosso entender, uma subordinação entre um tema e a metodologia empregada, mas a tentativa de pensar inúmeras relações que envolvem o cinema e a história, não só nos indagamos sobre como Elia Kazan atribui sentido ao passado, mas por que historiadores se interessariam por isso, e como o estudo de filmes ilumina também o estudo do fazer historiográfico .

Assim, este trabalho explora o desenvolvimento de um pensamento - do qual participei na França entre 1977 e 1981, como aluna dos seminários sobre "História e Cinema" de Marc Ferro - e as críticas e mudanças que a própria história e o conhecimento histórico agregaram a esta discussão. Desta forma, optei por acrescentar, ao desenvolvimento do tema central - a história como elemento constituinte central do cinema de Elia Kazan-, a discussão sobre os fundamentos que conduziram a esta análise.

INTRODUÇÃO

Elia Kazan é um diretor de cinema controvertido. Autor de filmes polêmicos, mas pioneiros a seu tempo, ele fez de sua obra um exercício de compreensão onde a crise e a mudança histórica são objeto central. Sujeito dessas crises e mudanças - estrangeiro, imigrante, delator - mostrou faces do seu tempo de forma original.

Ao realizar sua obra mais significativa após a delação para o comissão macartista, afirmou com sua persistência em continuar a produzir apesar do estigma, a receptividade e a pertinência de uma visão de mundo multifacetada e ambivalente onde até a culpado pode encontrar remissão. Ao invés de mostrar bons e maus, colocou a nu o conflito no embate e engendramento destes termos, seu caráter mutante e as dores inerentes à imposição de "verdades", modos sociais de agir, onde a história é conflituada e não se encaminha para o "final feliz" mas para o final "possível".

É verdade que não estava sozinho nessa tarefa. Contemporâneos seus que não "traíram" foram também capazes de criar filmes onde heróis, final feliz, "american way of life" eram antes objeto de crítica (Nicholas Ray, Joseph Mankiewicz por exemplo). Mas o seu "pecado" deu à sua obra uma ambiguidade e uma humanidade rica em consequências no

significado do que produz: o "sonho americano" tem um preço, a imagem que o cinema ajudara a forjar do país só se sustentava com muita dor, contradições e quem sabe até, com o que se pode julgar como "traição".

Este trabalho vai procurar mostrar através da análise de filmes de Elia Kazan como um cineasta americano, depois da Segunda Guerra Mundial, construiu e veiculou a partir do cinema sua visão da história .

Ao tomar o cinema como historiador - como um modo de expressão próprio, artístico, capaz de engendrar informações, visões e visualizações da história que se distribuem e são consumidas de forma maciça - procuraremos questionar suas virtualidades para o estudo da História, sobretudo da história contemporânea. Além disso, ao questionar a construção da história num filme, nos lançamos também numa empreitada onde o alvo é o próprio exercício historiográfico. Para fazê-lo utilizaremos as contribuições do historiador francês Marc Ferro que, desde o fim dos anos 60 vem se ocupando dessas questões, dentro dos quadros da "Nova História"

Ao mostrar as possibilidades deste trabalho e os seus limites, procuraremos inseri-lo no quadro histórico-cultural que informa a sua origem. Ao historicizar o método, será possível perceber a concepção histórica responsável

pelo seu surgimento, as questões que suscita e aquelas que é capaz de responder. Ao lançarmos estas observações, deixamos claro que nosso encaminhamento procura ser a um só tempo histórico e historiográfico.

Por histórico entendemos aqui a busca possível das informações que o filme pode fornecer a partir das inúmeras relações e questões que possamos indagar: o que se poderá conhecer sobre a história a partir de filmes. Por historiográfico entendemos todas as reflexões e as maneiras de construir e encarar o próprio trabalho do historiador. Seja porque a leitura cinematográfica da história ilumina o próprio fazer histórico, seja porque o cinema, apesar de sua importância na história contemporânea, é ainda pouco utilizado pelos historiadores.

Esta última constatação fala por si de todas as dificuldades inerentes ao exercício de pesquisa com filmes, mas também sobre a maneira como os historiadores concebem o seu próprio ofício, quais "monumentos do passado transformam em documento" e "quais documentos a história transforma em monumentos"(1). Por outro lado, a "leitura cinematográfica

(1) Estas expressões de Michel Foucault na Arqueologia do Saber, p.14 e 15 são retomadas por Ferro em seu primeiro artigo sobre o assunto: "Le film, une contre analyse de la Société ?IN Annales.Économie,Société,Civilisations, Paris, jan-fev. 1973, n.1, p. 109

da história coloca ao historiador o problema de sua própria leitura do passado"(2).

I - POR QUE CINEMA E HISTORIA?

No início dos anos 60, Marc Ferro começou a trabalhar num documentário sobre a Primeira Guerra Mundial. Mais tarde, quando fazia suas pesquisas sobre a Revolução Russa, tomou contato com filmes do mesmo período, percebeu que o que via, além de refletir o momento de sua produção, era muitas vezes capaz, em suas ficções, de veicular informações inéditas sobre aquela sociedade e, sobretudo, informações de outra natureza que não aquelas a que tinha acesso na documentação escrita.

Ao estudar uma sociedade em que o controle exercido pelo Estado sobre documentos, arquivos e publicações era ostensivo, o historiador passa a cogitar sobre a necessidade de buscar, em outro tipo de material, as informações que lhe são sonegadas pelas fontes convencionais, e a refletir sobre este controle.

Qualquer ilustração do caso soviético parece hoje em dia supérflua, tanto se tornou conhecido. Mas cabe lembrar,

(2) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, Paris, Denoel, 1977. p 19

por exemplo, o desaparecimento total de Trotsky, de qualquer registro, inclusive de fotos em que aparecia com Lenin, e que foram retocadas, apagando a sua imagem. Mas, lembra Ferro, este desaparecimento tinha uma explicação "científica" dos próprios historiadores da época: "a história ruma para o progresso, e quem erra não deve constar"(3).

O que se pode reter, da desconfiança inicial que suscita em Ferro o caso soviético, é a imediata desconfiança que sente o historiador em relação aos arquivos e bibliografias oficiais, e a percepção de que fontes controladas por partidos políticos, Estado, Igreja exercem o controle sobre a maneira como se escreve a história. Mais do que isso, determinam a história que se escreve.

Para Ferro, o historiador deve procurar as fontes possíveis para se desgarrar deste controle. Um dos principais ensinamentos que toma da historiografia dos "Annales" (revista da qual é membro desde 1964) é justamente quanto à autonomia necessária a um historiador para que trabalhe livre das pressões das instituições e das ideologias, de forma que a visão de história que venha a produzir não seja instrumentalizada por nenhuma delas.

(3) Segundo seu próprio relato durante aula proferida no Departamento de História da Universidade de São Paulo em agosto de 1986

Ao abordar a presença de ideologias nas concepções históricas, Ferro aponta sua pretensão a serem unificadoras ou teleológicas, e ainda: "Só os historiadores experimentais, notadamente aqueles da Escola dos Annales, dissociam os termos desta dupla; alunos de Mauss, de Simiand e de Durkheim, estavam à procura de um método de análise que fosse imune a todo contágio ideológico, a toda concepção teleológica e que, conseqüentemente, julgavam, seria irrefutável. Acreditavam na possibilidade de construir uma história fiável, se apreendida de forma experimental e com a ajuda das ciências sociais" (4). Se por um lado critica a pretensão de uma história irrefutável, por outro lado Ferro retém para o seu próprio exercício a necessidade de autonomia. Cuida para que a análise da obra se desprenda dos controles a que foi submetida, e seu exercício historiográfico e ensinamento vão no sentido de permitir a outros historiadores o afastamento institucional e a autonomia do exercício historiográfico.

A esse quadro, o filme acrescenta a possibilidade de encontrar informações inéditas, cujo interesse primordial está não só na possibilidade de colocar em questão os conhecimentos disponíveis, mas também na de alcançar zonas que outros documentos não tocam. É a imagem, com seu caráter ficcional e artístico, que permite ao filme escapar melhor

(4) Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 16

do que outro tipo de documentos a controles e censuras. Muitas vezes até à revelia daqueles que o fazem, o filme revela em seus lapsos, ou até escorregões de produção, informações que abertamente seriam omitidas. Além disso, como uma produção artística, através da imagem, "o filme sempre vai mais além do que o seu conteúdo" (5).

A "leitura histórica do filme" seria a forma de encontrar essas informações. "Para nós, a leitura histórica e social do filme, feita em 1967, permitiu atingir zonas não visíveis do passado das sociedades: revelando, por exemplo, as auto-censuras e lapsos de uma sociedade, de uma criação artística (conforme nossa análise de "Dura Lex"), ou ainda o conteúdo social da prática burocrática na época stalinista (conforme estudo sobre "Tchapaev)"(6). Essas possibilidades abertas pelo filme são vias de que o historiador pode lançar mão para se tornar autônomo em relação às suas fontes.

Ao explorar as virtualidades do cinema como fonte historiográfica, Ferro localiza filmes cuja pretensão é influir na História: são "agentes históricos" (conforme sua nomenclatura), instrumentos de convencimento, seja do lado dos Estados constituídos como a URSS e a Alemanha nazista, que são os primeiros a tomar o cinema efetivamente a sério (7), seja daqueles que vivem situações de arbítrio e usam o

(5) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 32

(6) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 19

(7) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 85

cinema como instrumento de denúncia. Nessas circunstâncias, informações inéditas que venham a ser produzidas podem se constituir em "contra-análises" e "contra-histórias", ao documentar uma nova visão sobre o elemento em questão (8).

Por outro lado, ao examinar filmes documentários, baseados na realidade, e filmes de ficção, Ferro percebe que a realidade do documentário pode ser tão falsa, construída ou manipulada, quanto pode ser real uma situação encenada no filme de ficção. Como um "novo historiador" percebe que "o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. O postulado? O que não aconteceu (e também, por que não? o que aconteceu), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a própria História"(9). Percebe também que ambos são igualmente operatórios para o historiador.

Pregando a um só tempo uma "leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história", coloca ao historiador o problema de sua própria leitura do

(8) Filme como agente histórico: Ferro explicita como cineastas, Estados constituídos ou resistentes querem submeter o cinema às suas causas e intenções, fazendo dele um agente destas causas. Conforme Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p.11 a 14. Contra História: "as imagens se constituem em matéria de uma outra História que a História, uma contra-análise da sociedade" Ferro, Marc - Annales E.S.C., p.113

(9) Ferro, Marc IN Annales E.S.C., op. cit. p. 114

passado(10). Mas, ao se defrontar com a tarefa de fazer história com imagens, na série "Images de L'Histoire" dedicada ao ensino, produzida pela editora Hachette e pela produtora cinematográfica Pathé, pode constatar o quanto "a realização desses filmes faz refletir sobre a função da história, sobre a natureza dos gêneros que ela utiliza, sobre os laços que existem entre a escolha dos temas abordados e a prática que eles implicam. O que não é muitas vezes evidente quando se escreve um livro, aparece brutalmente quando se realiza um filme: por exemplo, a oposição flagrante entre a história dos historiadores e a história considerada como o repositório e o patrimônio de uma sociedade. Não achamos que uma seja mais importante do que a outra, cada uma tem a sua função, mas a realização de um filme coloca de forma imperativa o problema do gênero a se adotar, do lugar que se deve escolher para tratar este ou aquele problema" (11).

Dessa forma, o questionamento histórico feito por Ferro a partir do cinema - seja através da análise de filmes, seja da sua realização pelo historiador - coloca simultaneamente o problema da leitura cinematográfica da história e a da leitura histórica do cinema. Traz à tona, num só movimento, o cinema enquanto um foco de informações inéditas ou reiterativas sobre a sociedade, foco de

(10) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 19

(11) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 87

leituras originais e de atribuições de sentido entre o presente e o passado, e, nesse mesmo movimento, interroga o historiador, defrontado com o sentido e a função que imprime à história que produz. Essas questões terminam por abordar também - de forma brutal, como testemunhou Ferro acima - os pressupostos da escrita histórica, quando confrontados à necessidade de realizar a construção da narrativa fílmica. O que é enunciado pelo historiador depende da forma e do gênero que imprime ao seu discurso.

Sem procurar nos deter exaustivamente nas contribuições de Marc Ferro sobre História e Cinema, mas aproveitando da dupla mão - histórica e historiográfica - por ele sugerida, vamos procurar as bases de seus pressupostos e da utilização do cinema, o que se espera atingir com ele, e os seus limites.

As vias propostas por Ferro, no entanto, não esgotam outras possibilidades de relacionamento entre cinema e história. E provavelmente podem não ser operatórias em todas as situações.

Em síntese, tomaremos o cinema como objeto, procurando ir além daquilo que diz sobre a história e mostrando como o faz. Nessa relação, poderemos localizar o filme

a) como um reflexo da história;

b) como um objeto que procura, através de suas imagens, interferir e atuar no momento vivido.

c) como uma visão sobre um determinado fato ou momento histórico que muitas vezes até se antecipa à própria historiografia.

d) como micro-histórias capazes de iluminar o funcionamento, a mentalidade, as características no interior de sociedades e processos que muitas vezes não são atingidos pela historiografia dominante.

Ao refletir, informar, reconstruir ou procurar agir sobre a história, o que os filmes fazem é atribuir sentidos ao tempo que constroem. São esses sentidos que nos informam sobre suas concepções de mundo, da história, e de como capturam o passado (ou o próprio presente) para tomá-lo para si. Ao examinar como isso ocorre, nos debruçaremos sobre o próprio exercício da enunciação histórica e cinematográfica.

II - OBJETO DE ANALISE

Se há uma ligação intrínseca entre os homens e suas obras, entre o que fazem e como concebem o seu mundo, o cinema é a expressão, "o idioma americano por excelência" (12). Nas telas, a partir dos gêneros e mitos a que deu

(12) McClure, Arthur F. - The Movies: an American Idiom. Readings in the Social History of the American Motion

consistência, na forma industrial que tomou, essa indústria cria riqueza; integra homens e idéias; se faz consumo interno e externo e realimenta essa mesma história. As abordagens possíveis são inúmeras, e em todas elas o relacionamento com a história e o desenvolvimento do país é marcante.

Tomamos o cinema como foco constituinte e fonte sobre a história contemporânea, como um lugar onde se inscrevem mentalidades, aspirações, fantasias e a situação social de diferentes sociedades, meio sobre a qual os poderes constituídos tentam exercer o seu controle. Abordaremos o cinema americano pois ele realiza, a um só tempo, todas essas possibilidades, como uma indústria de importância planetária, ao mesmo tempo produto da balança comercial e da balança de exportação de padrões culturais. François Truffaut, o cineasta francês, em artigo sobre a época da Liberação em 1945, fala da chegada em massa, à França, de filmes americanos, prevista nos acordos do Plano Marshall. Essa medida prejudicou muito o cinema francês no pós-guerra, e mostra a extensão da importância do cinema para a vida americana e dos setores a ele ligados (13).

Picture, Nova Jersey, Farleigh Dickinson University Press, 1971.

(13) Truffaut, François - "André Bazin, l'occupation et moi"
IN Bazin, André - Le cinéma de l'occupation et de la résistance, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 29

O cinema é também o lugar e o meio através do qual trabalham e se "americanizam" milhões de indivíduos, cuja chegada aos Estados Unidos no fim do século passado e início deste coincide com o seu surgimento. Assim, o cinema se institui como um divertimento popular, barato e de compreensão imediata. Escola informal e de uniformização cultural, cria e projeta os valores de um novo mundo em formação, agregando aos seus próprios mitos fundadores - o "sonho americano" - as esperanças e os projetos de todos os que a ela vêm se juntar. Mas é também onde melhor as aspirações e as fantasias de um mundo podem ser representadas. Onde crenças como as do "sonho americano", "melting pot" ou "american way of life" melhor se explicitam, se difundem e se realimentam. "O cinema americano proveu um sonho de vida comum, um fundo comum de referência e fantasia, a uma sociedade dividida por distinções étnicas e disparidades econômicas"(14).

Nesse sentido, é interessante ressaltar que os estudos de História e Cinema elaborados nos Estados Unidos privilegiam essa fase inicial. Numa abordagem de história social, o cinema é o centro por onde gravitam os imigrantes, as mulheres, as minorias. A preocupação central está no cinema como um foco de encontros, lutas, integração ou

(14) Schlesinger Jr., Arthur - "Foreword" IN O'Connor, E Jackson e Martin A. org. - American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image, Nova York, Ungar Film Library, p. xii

americanização, manutenção cultural, e como uma atividade econômica ou profissional(15).

No início de todas as cinematografias, a ilusão, como em Meliès na França, é um elemento central dos filmes. Mas o próprio Meliès desenvolveu outro aspecto que até hoje constitui elemento essencial dos filmes: as "gags" através das quais o homem explorava os seus percalços, trapalhadas e acidentes diante do espaço e dos objetos. Através dessas palhaçadas, exploram-se justamente as potencialidades dos movimentos que o cinema é capaz de captar. Com o tempo - e o aperfeiçoamento dos recursos cênicos - criam-se as "gags" que até hoje constituem elementos fundamentais dos filmes: perseguições e acidentes de carro, entre outros, dão conta das conflitivas relações do homem com o espaço exploradas por toda uma linhagem de comediantes (Meliès, Max Linder, Mack Sennett, Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, etc.), mas transbordam para outros gêneros, como o policial (de que se pode dar como paradigma "Operação França", de John Frankenheimer) ou faroestes.

Mas é reconstituindo a história que o cinema dava a ver ao público toda a extensão de suas potencialidades, e onde aspirava também a ser definido como algo mais do que um divertimento popular para iletrados. E tão grandes são essas

(15)Sklar, Robert - "Oh! Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies" IN Radical History Review, n. 41, 1988. p. 11

aspirações que os filmes acabam por ser precursores de avanços na própria linguagem cinematográfica. "O Assassinato do Duque de Guise" (1908) está na origem da criação do roteiro cinematográfico. Com "Cabíria", de Pastrone (1913), filme italiano, se descobriu a utilização dramática dos cenários e dos movimentos de câmara, e com "O nascimento de uma nação" (1915) e "Intolerância" (1916) do americano Griffith, a linguagem cinematográfica finalmente se organizou(16).

É a partir da própria história americana, da tradução quase imediata do que se vive em filmes, que surgem gêneros cinematográficos como por exemplo o "western" ou o filme de gangster que, se predominam durante um certo período, terminam por se manter, e até cruzar fronteiras. É o caso do "western spaguetti", criado por cineastas italianos nos anos 60, rodado a maior parte das vezes nas regiões desérticas da Espanha, e que substitui o "western" americano em decadência, junto a um grande público. O dinamismo desse movimento não se detém por aí. Basta recordar que "Os Imperdoáveis", "western" que ganhou o Oscar de melhor filme de 1992, é dedicado a dois cineastas. Um deles, Sergio Leone, é justamente o criador do "Western spaghetti". Num momento, o atual, em que se julgava o "western" morto, é "Os

(16) Douchet, Jean - L'art d'aimer, Paris, Éditions de l'Étoile, 1987, p. 184. Sobre os filmes de Griffith, Douchet acrescenta: "É impossível dar uma medida da influência artística destes dois monumentos".

Imperdoáveis" que, no dizer do cineasta e ex-crítico francês Claude Chabrol, "mostra quais são as regras do faroeste clássico"(17).

Se esse episódio fecha um curioso círculo sobre a história do cinema e a maneira como circula a informação no campo das imagens, quase como uma "mise-en-abîme" (espelhamento), permanece o fato de que a conquista do Oeste, a expansão das fronteiras, as relações com os índios, o gansterismo, ou a participação americana nas guerras não são obra de invenções arditas. No cinema americano, imaginário e realidade se fundem: ao contar histórias o cinema conta a História americana.

E é provavelmente o "western" clássico, "o cinema americano por excelência", segundo André Bazin(18), que melhor simboliza essa fusão, na medida em que, se a Conquista do Oeste realmente existiu, foi a sua encenação no cinema que fez dela um épico e o lugar onde melhor se explicitaram as aspirações e os valores americanos. Ao fazer da história cinema, o evento "western", por exemplo, se instituiu a partir de sua enunciação no cinema.

(17) Chabrol, Claude - Entrevista à "Folha de São Paulo" São Paulo, Abril de 1993

(18) Bazin, André - Qu'est-ce que le cinéma?, Paris, Cerf, 1975, p. 217

A conquista do Oeste, sabe-se, existiu. Embora o seu final coincida com o início do cinema, a iconografia e a literatura já davam conta de sua existência. Mas foi o cinema que deu plenamente o sentido épico a esse episódio histórico. Quando as imagens em movimento passaram a investir sobre os episódios dessa conquista, algo de novo se produziu. Já não havia apenas descrições do que acontecera ou podia ter acontecido: um "western" (o homem do oeste) ganhava forma e vida. E essa vida não existia independente do espaço em que se dava. Quando John Ford filma "No Tempo das Diligências", em 1938, não coloca apenas um grupo de homens e mulheres no interior de uma diligência, ao longo de uma certa trilha. Ele os mostra. Uma cavalgada não é uma abstração: são patas, poeira, sacolejos, rodas atravessando obstáculos. É uma planície, e, sobre ela, o céu, e nesse céu, as nuvens. Se Jorge Luís Borges pôde ver no "western" a perfeita expressão do épico no século 20, é porque esse gênero, mais do que qualquer outro, propiciou o confronto da cultura com a natureza, articulou, da aventura humana, o interior e o exterior, expôs o conflito entre "o melhor" e "o pior" do homem (19).

Se o "american way of life" pôde ser visto como ideal de vida a ser partilhado pelo mundo, isso se deve em grande parte ao cinema americano clássico como um todo. Mas o

(19) Cozarinsky, Edgardo - Jorge Luis Borges: sur le cinéma, Paris, Albatros, 1979

"western" é, nesse sentido, exemplar. A épica de um John Ford - a mais clara, pois diz respeito à constituição da nação americana tal como a conhecemos hoje - traz em si todos os elementos desse mito: a adversidade, o combate, a dureza da vida, a luta por um palmo de terra, confundem-se com a aspiração de um devir positivo, do qual a convenção cinematográfica mais evidente (e também natural) é o "happy end".

Quando um filme "termina bem", ele satisfaz uma aspiração da indústria cinematográfica, que dá ao público o que o público quer ver. Mas inscreve-se ali uma postulação: o triunfo da luz sobre a treva, da evolução sobre a estagnação, do conhecimento sobre o obscurantismo; isto é, o triunfo da felicidade através do progresso, que no caso do "western" significa ocupação racional do espaço físico, mas, ao mesmo tempo, partilha de oportunidades, instauração de uma Lei, supremacia de uma concepção ética.

Se oscila na borda do caos e institui a ordem à força, é porque o "western" clássico ambienta-se em um mundo ainda por fazer. Suas imagens são físicas, para serem ideais, e o inverso: são ideais para serem físicas. O "western" é, no universo do cinema clássico, o estágio ao mesmo tempo mais grosseiro e mais sublime, aquele que associa o mundo mais primitivo (adâmico, no sentido em que pisado pela primeira vez), e o mais sublimado (porque plenamente ético). É

justamente por existir num estágio ainda amorfo que o sonho americano expõe, aí, a plenitude de seu ideário: se tudo está por fazer, tudo o que está por ser feito deve existir, já, enquanto idéia.

Seria o "western" um documento significativo do que foi o século XIX americano, entre 1850 e 1900? Isto agora parece secundário. O certo é que dificilmente a história americana do século XX, sobretudo da mentalidade da América até a 2a. Guerra Mundial, se deixará compreender por alguém que não tenha visto ao menos um "western", de tal maneira que as formas criadas por esses filmes constituem essa mentalidade, ao mesmo tempo que a representam.

Grande parte dos "westerns" que fazem da história e da vida americana um épico, pertence à época do que se convencionou chamar de "Cinema clássico americano" (entre 1930 e 1950). A idéia básica da construção "clássica" desses filmes decorre da noção de transparência. O filme, sua linguagem específica: movimentos de câmera, enquadramentos, montagem, eram feitos de forma a impedir no espectador o distanciamento do que via na tela, percebendo que o que via projetado não era uma realidade, mas uma construção. A construção esposava os mecanismos do olhar. Assim, o que se via parecia natural. Essa naturalidade fazia o filme parecer real. Essa escritura, da qual fazem parte John Ford, D.W. Griffith, Cecil B. de Mille, Howard Hawks e tantos outros,

contribuiu para formar uma visão cinematográfica , grandiosa e até idílica da história americana que será revista apenas, até por alguns desses autores, depois da Segunda Guerra Mundial. Elia Kazan faz parte dessa geração do pós-guerra que critica as crenças do "american way of life", numa mesma história, mas encenada de outra forma.

Se o épico expresso pelo "western" corresponde a uma história de valorização da instituição de uma ordem, passaremos agora a uma história onde as contradições inerentes a essa ordem são o problema. Onde o progresso é questionado e as fissuras aparecem. Se John Ford é o cineasta da constituição da nação americana, vamos tratar de Elia Kazan, cuja obra significativa se inicia no momento exato em que a de John Ford está chegando a seu auge. Não que os filmes deste último também não estivessem carregados das contradições que serão os temas centrais de Kazan, mas a sua obra é fruto de outra visão sobre essa mesma história, onde o que conta é o que une, e não o que separa.

Se o cinema até 1945 ainda partilha a crença da construção do "sonho americano" entendido como uma nação justa, na terra da oportunidade, o cinema do pós-guerra, da nação que venceu as trevas do nazismo, é carregado de dúvidas. Mesmo vencedores no campo de batalha externo, é no

interior que a nação antes una em sua aparência começa a se cindir. O Comissão de Atividades Anti-Americanas do Congresso que se instala em 1947 e chega a Hollywood, é a cunha mais visível desse mal-estar, demonstração de que algo muito grave está acontecendo.

Os cineastas do pós-guerra, como Nicholas Ray, Jules Dassin, Joseph Losey, Richard Brooks, Samuel Fuller, Elia Kazan, são todos marcados por esse mal-estar. São também, com seus filmes, expressões desse período. "A geração dos anos cinquenta pertence inteira à aventura cinematográfica que transformou Hollywood numa ilha apartada da realidade americana, isolada por seu funcionamento autárquico e pelas mitologias erguidas entre ela e seu público. Toda a história do cinema americano aí se encontra, no atulhamento dos estúdios, seguindo seu próprio curso, obedecendo às suas próprias regras e se oferecendo às contradições da época para melhor transformá-las em ficções que as revelam a si mesmas. Assim, nos anos cinquenta, Hollywood é uma formidável máquina de sofrer e interpretar as dúvidas que nascem da guerra fria, restituindo-lhes seu lugar numa continuidade histórica cuja imagem está em evolução. O paradoxo do cinema desta época é pertencer, ao mesmo tempo, à história do seu mito e à história da sua crise, sem que um dos termos possa ser dissociado do outro."(20)

(20) Veillon, Olivier-René - O cinema americano dos anos 50, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p.3

Elia Kazan se insere nesse quadro: suas obras refletem, narram e procuram compreender o período de incertezas que vive. Na tentativa de entendê-lo, faz de momentos de crise e de mudanças na história americana o seu tema recorrente. Ao mesmo tempo, ao colaborar com o Macartismo, ao invés de resistir a ele, o que era esperado pelos seus contemporâneos, tornou-se fato histórico. Ele é provavelmente o único cineasta delator cuja obra cinematográfica significativa se constitui depois da delação, ao invés de ter sido por ela enterrada. Como protagonista conflituado do seu tempo, seus filmes refletem essa ambiguidade que vai mais além da justificação pessoal, como vêem alguns autores sobre os quais vamos nos estender posteriormente.

Quando Kazan colaborou para o que entendia ser o "esclarecimento da opinião pública" perante uma comissão de Senadores representantes do povo, afirmando seu patriotismo e sua pertinência à sociedade, contraditoriamente, ele foi rechaçado pelos segmentos representativos dessa mesma opinião pública e por seus pares, de quem justamente buscava o apoio e a cumplicidade. Dessa forma, e lembrando o distanciamento que propõe Ferro, que visão da própria história produz esse eterno estrangeiro, errante, homem da margem que, quanto mais afirma sua solidariedade, mais longe

dela está, e que ao contrário, quanto mais é crítico em suas obras, mais dela parece se aproximar?

"Os filmes de Kazan não revelam o que ele viveu, no que ele acreditou, mas são aquilo que viveu de maneira mais intensa: tudo o que a história moderna dos Estados Unidos recalçou se encontra, irreconciliado, neles. Daí a importância que tiveram para toda uma geração que encontrou na obra de Kazan sua parte maldita, sua dificuldade para ocupar um lugar nesse mundo de valores em crise, que é o mundo do pós-guerra" (21).

III - MÉTODO DE ANÁLISE

A abordagem do cinema como objeto de interesse para o historiador não ficará restrita às contribuições de Marc Ferro. Ele mesmo não as sistematizou. Lançou as bases para esse exercício, reconhecendo que não há uma maneira única ou específica de tratar o material fílmico e suas relações com o que há fora da tela. "Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas apenas ilustração, confirmação ou desmentido de um outro saber, o da tradição escrita. Considerar as imagens como tal, prontos a apelar a outros saberes para melhor compreendê-las. O filme não é considerado de um ponto de

(21) Veillon, Olivier-René - O cinema americano dos anos 50, op. cit. p. 129

vista semiológico. Não é também estética ou história do cinema. O filme é observado não como uma obra de arte, mas um produto, uma imagem-objeto cujas significações não são apenas cinematográficas. Ele não vale apenas pelo que testemunha, mas pelas aproximações sócio-históricas que autoriza." (22). Ferro prossegue sugerindo a análise da imagem, do som, do roteiro, do cenário, da montagem e das relações entre o filme e o que não é o filme. "Desta forma é possível compreender não somente a obra mas também a realidade que ela representa" (23).

São as indagações feitas ao filme que determinam os instrumentos de análise. Dessa forma, vamos mostrar os principais mecanismos da linguagem cinematográfica, e como a sua articulação constrói o que se vê na tela.

Veremos como o sentido que se procura dar a uma trama já se inscreve na própria maneira como se organizam os seus elementos formais, muito antes dos diálogos ou das mensagens que os personagens possam emitir. É como é na utilização diferente que se faz dessa linguagem, que se imprimem diferentes sentidos à narração ou à história. Por último uma observação: vamos chamar a atenção para o fato, coincidência talvez, de que entre os grandes pioneiros do cinema, como

(22) Ferro, Marc - " Le film, une contre-analyse de la société? IN Le Goff e Nora, P -Faire de l'histoire, Paris, Gallimard, 1974, p.322

(23) Ferro, Marc - IN Annales E.S.C., op. cit. p. 114

D.W. Griffith ou Sergei Eiseinstein, procurar escrever a história em imagens impulsionou o próprio desenvolvimento da linguagem cinematográfica. O desenvolvimento do cinema e a compreensão da história estão ligados intrinsecamente na própria constituição da linguagem.

É indispensável ter presente neste trabalho interdisciplinar, que estamos unindo a história a uma manifestação artística, sem fazer história da arte, ou tomando a arte como uma manifestação que se explica apenas pelos mecanismos da sociedade que a produz, característica de uma análise social da arte, como propõe Arnold Hauser, por exemplo (24). Vamos unir preocupações metodológicas como as que citamos anteriormente, com as questões da construção da narrativa fílmica: o que vemos no cinema é o resultado feliz - ou não - entre o que se quer dizer e como isso é dito. Entre conteúdo e forma. É isso que faz a especificidade do cinema. Se não tratarmos esta questão, corremos o risco de nos deixar levar pelas "seduções da imagem" tão desdenhadas e portanto rechaçadas pelos historiadores. Vamos mostrar como é na construção das imagens que se inscrevem as verdadeiras formas de ver e conceber o mundo. É na maneira como o diretor "encena" a sua narrativa que imprime a sua visão de mundo. O cinema mostra, lembra o cineasta francês Eric Rohmer. E, acrescenta o

(24) Hauser, Arnold - Historia Social de la Literatura y el arte, 3 volumes, Madrid, Guadarrama, 1969

dinamarquês Douglas Sirk: "A filosofia de um realizador é a luz e o enquadramento" (25).

Dessa forma, vamos proceder à decupagem de alguns filmes, não exaustiva, mas onde possamos estabelecer relações, ou seja, vamos analisar detalhadamente cenas, o enquadramento da câmara, a disposição dos personagens no espaço cênico, a alternância de planos, a montagem, cuja organização interna já constrói significados.

Ao concluir a leitura cinematográfica de alguns dos filmes de Elia Kazan, teremos o que será, de alguma forma, a nossa fonte primária. A partir dela será possível, agregando o conhecimento bibliográfico, observar o que é dito sobre o período encenado, e como o momento de encenação, as idéias e vivências do autor, ressignificam o passado, dele se apropriando. Para tanto, vamos relacionar essas observações com a história e o cinema americanos do período, e com as análises dos críticos e historiadores que se debruçaram sobre o assunto.

(25) Citado por R.W. Fassbinder em La Petite Quinzaine, Paris, Cinemathèque Française, Suplemento do número 36. Tradução de artigo publicado originalmente em "Fernsehen und Film" de 1971

O pós-guerra americano é cheio de contradições, e no cinema a situação não era diferente. Hollywood passava por um momento crucial onde a então ilha apartada, conforme citação acima, é alvo político e econômico. Um decreto antitruste de 1946 põe fim ao poder sem limite dos grandes estúdios. O tribunal macartista invade Hollywood e expõe pela televisão - que faz sua entrada triunfal nos lares americanos naquele momento, ameaçando o cinema - o que eram seres mitológicos e exemplares, ao exame vexatório de suas reduzidas dimensões humanas, contribuindo para minar a sua aura. O cinema passa a ser ainda mais controlado como atividade econômica e como forma de expressão.

É nesse cruzamento de significações, de visões sobre o passado, que se constroem e se sobrepõem, que a contribuição do cinema como fonte para o historiador, e lugar destas ressignificações poderá se estabelecer, explicitando também como, ao fazer cinema, o cinema também escreve a história.

Por último, é necessário explicar o porquê da predominância das idéias de Ferro, e de uma bibliografia de suporte francesa neste trabalho, no que tange às relações entre o cinema e a história. É claro que esse autor não foi o único ou o primeiro intelectual a abordar a associação entre o cinema, a história e a sociedade. Outros já o fizeram, a começar de Sigfried Kracauer em 1947 em seu livro

"De Caligari a Hitler"(26), ou Edgar Morin com "O cinema e o homem imaginário"(27). Há também Pierre Sorlin com seus livros "Sociologie du Cinéma"(28) e "The Film in History:Restaging the Past"(29), cuja abordagem é sociológica e semiológica, além de alunos de Ferro como François Garçon, autor de "De Blum à Pétain, Cinéma et Société française, 1936-1944"(30) ou Annie Goldmann com "Cinéma et société moderne"(31) entre outros, que com suas teses e livros vêm explorando o caráter histórico do cinema europeu.

Os americanos também vêm desenvolvendo trabalhos significativos nessa área, tal como na França sobretudo a partir dos anos 70, existindo inclusive uma revista específica: "Film & History"(32). Obras como "Movie-Made América", de Robert Sklar(33), "Film: The Democratic Art", de Garth Jowett (34), "America in the Movies", de Michael

(26) Kracauer, Siegfried - From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, Nova Jersey, Princeton University Press, 1957

(27) Morin, Edgar - Le cinéma ou l'homme imaginaire, Paris, Minuit, 1956

(28) Sorlin, Pierre - Sociologie du Cinéma, Paris, Aubier Montaigne, 1977

(29) Sorlin, Pierre - The Film in History:Restaging the Past, Oxford, Basil Blackwell, 1980

(30) Garçon, François - De Blum à Pétain. Cinéma et Société française: 1936-1944, Paris, Cerf, 1984

(31) Goldmann, Annie - Cinéma et société moderne, Paris, Denoel, 1973

(32) Film & History, publicado pelo Historians Film Committee, C/O The History Faculty, Nova Jersey

(33) Sklar, Robert - Movie-Made America, Nova York, Random House, 1975

(34) Jowett, Garth - Film: The Democratic Art, Boston, Little Brown, 1976

Woods(35), ou "Hollywood as Historian", onde se encontra um excelente estudo do filme "Sindicato de Ladrões"(36), American History/American Film (37) são alguns dos mais importantes títulos americanos. Alguns deles nos interessaram diretamente, assim como artigos de história e cinema da revista "Radical History", embora nesta última as questões fílmicas sejam tratadas sobretudo como um fenômeno social, o que não é o centro de interesse deste trabalho.

O que nos interessa, evidentemente, não é a primazia, mas a abordagem. Em geral, estudos que abordam a relação entre a história e o cinema procuram explicar o conteúdo dos filmes a partir do que ocorre na sociedade. Emanam na maior parte das vezes de sociólogos, ou de estudiosos de história do cinema. O procedimento de Ferro é oposto. Historiador dos "Annales", trata o filme como objeto, vai dele para a sociedade. O filme é uma fonte, um texto de significações que constroem o presente ao atribuir significado ao passado ou ao futuro, e não um espelho que reflete a sociedade. É esse enfoque que nos interessa: o filme como uma produção para a análise historiográfica, que conta ou restitui a história a partir dos sentidos que dá ao tempo vivido.

(35)Wood, Michael - America in the Movies, Nova York, Basic Books, 1975.

(36) Rollins, Peter C, editor - Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1983

(37) O'Connor , John e Jackson, Martin A., editores - American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image, op. cit.

A bibliografia sobre Cinema e História é predominantemente francesa na medida em que está em consonância com o universo de Ferro: os Annales e a Nova História. Por outro lado, para o estudo dos filmes de Kazan, a bibliografia americana foi indispensável.

Quanto às obras bibliográficas sobre o cinema, essas são em sua maioria francesas - trabalhos de crítica - e não de história do cinema, embora o objeto de estudo seja o cinema norte-americano. É que foram justamente os franceses, a partir dos anos 50, com André Bazin, e os jovens críticos Jacques Rivette, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jean Douchet, reunidos em torno da revista "Cahiers du Cinema", que se dedicaram a um intenso trabalho de releitura do cinema americano, do qual resultou uma nova hierarquização das realizações dessa cinematografia. É a partir desse momento, e ao longo de intensas discussões, que é colocado em relevo o interesse de diretores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e tantos outros que até ali eram tidos sobretudo (e não raro apenas) como hábeis artesãos a serviço da indústria. Ao fazê-lo, desenvolveram um aparelho crítico de compreensão do cinema que até hoje constitui uma referência básica sobre o cinema moderno. Nesse sentido, os "Cahiers" estão para o cinema assim como os "Annales" para a nova historiografia francesa

Quanto à obra de Kazan e história americana, os autores americanos têm a primazia, embora sejam ainda os franceses, no nosso entender, que introduzem um contraponto às discussões, na medida em que estão mais distantes das questões ideológicas que permeiam obrigatoriamente a compreensão da obra de Kazan. Vamos abordá-los detidamente ao longo da análise do cineasta.

CAPITULO 1: CINEMA, HISTORIA E MARC FERRO

I - PORQUE CINEMA E HISTÓRIA

É da natureza do cinema registrar a realidade. Pode-se especular sobre o fato de esta arte aparecer no século do realismo, em que a literatura se empenhou em copiar a natureza, em recriar os fatos tal como são susceptíveis de acontecer.

Se durante anos foi possível discutir se o cinema era ou não uma arte, tal disputa ocorria exatamente a partir da capacidade do cinema de reproduzir as coisas tais como são. Em "A Arte do Cinema", Rudolph Arnheim compara as possibilidades do cinema com as da pintura: "Na pintura, o caminho da realidade ao quadro passa pelo olhar do artista, seu sistema nervoso, sua mão, e por último pelo pincel que aplica toques sucessivos sobre a tela. O processo nada tem de mecânico, ao contrário do que se produz na fotografia, em que a reflexão de raios luminosos sobre um objeto, ligada

por um sistema de lentes e dirigida sobre uma placa luminosa, provoca precipitações químicas." (1)

Essa natureza "objetiva" destina ao cinema o papel de produtor constante de documentos sobre a realidade e a maneira como se constitui. Puras ficções ou o que efetivamente acontece, a presença da câmera é a garantia de permanência(2). Assim, a história está inscrita no cinema: a trama das imagens absorve, conscientemente ou não, o momento histórico de sua produção: móveis, roupas, penteados, gestos, documentam modos de se relacionar com as coisas, testemunham maneiras de observá-las. Quer se trate de um filme histórico (como "O Encouraçado Potemkin", de Eisenstein de 1925), quer de um drama ("Sangue Mineiro", de Humberto Mauro de 1930), as imagens que deslizam sobre a tela oferecem um ângulo privilegiado de observação: ao mesmo tempo constroem e são essa realidade. Diante do mais simples dos filmes (digamos, "A Chegada do Trem na Gare Ciotat", dos Irmãos Lumière de 1895) o observador não pode se furtar à constatação tão óbvia quanto revolucionária: esses seres que desfilam na tela existiram; a locomotiva, os funcionários, as pessoas que aguardam na plataforma nos informam sobre uma maneira de estar nas coisas, de presenciá-las, de experimentá-las.

(1) Arnheim, Rudolf - A arte do Cinema. Lisboa, Aster, 1960 (original de 1933), p. 21

(2) Bazin, André - Qu'est-ce que le cinéma. Paris, Cerf, 1975, p.9

No entanto, o cinema é desdenhado e evitado pelos historiadores que dele desconfiam justamente porque se baseia em imagens, é invenção que ilude o espectador com montagens, truques e técnicas que fogem ao seu campo de conhecimentos. Mas a história é tão diferente assim? .

1 - Marc Ferro, História, Historiografia e Cinema

Quando Marc Ferro se decide pelo estudo do cinema como fonte historiográfica (1969), as bases de seu pensamento histórico já estavam lançadas. Historiador da Revolução Russa, enfrenta constantemente o controle dos documentos necessários à sua pesquisa. O cinema será uma fonte da qual lança mão para - evitando a censura às fontes escritas - poder realizar o seu trabalho de forma autônoma. É a busca da autonomia em relação às fontes, a sua primeira preocupação. É também a sua marca.

Observando suas obras , quer tratem da relação com o cinema, ou da Revolução Russa, veremos como é pela exposição da pluralidade de visões sobre um mesmo objeto que monta a sua argumentação. Da "La Révolution Russe de 1917: Octobre Naissance d'Une Societé", de 1976 (3), até o programa de televisão "Histoire Parallèle", que apresenta atualmente

(3) Ferro, Marc - La Révolution de 1917 - 2 Octobre. Naissance d'une société, Paris, Aubier-Montaigne, 1976

numa emissora francesa, onde são projetados sempre filmes de atualidades que enfocam um mesmo assunto, de diferentes pontos de vista - alemão e francês, por exemplo, - o que torna a história possível, no seu exercício, é a pluralidade e a contraposição de visões. Mesmo se dedicando a biografias, e à narrativa como em "Pétain" de 1987 (4) e "Nicolau II" de 1990 (5), a história que constroi sempre dá a ver o seu processo de engendramento, pela exposição e contraposição dos testemunhos de que o historiador tem que lançar mão para concebê-la. O "Nicolau II", czar de todas as Rússias que Ferro constroi, não é apenas sua visão no ano tal. Ela é também a retomada de como outros historiadores o fizeram e de como o personagem era visto por diferentes segmentos entre os seus contemporâneos: quantos "Nicolaus II" são possíveis, ou já foram possíveis. Não se trata de um procedimento comparativo, mas de expor a multiplicidade de sentidos que compõem a visão de história sobre um mesmo objeto, e como uns predominam sobre outros, inclusive por obra dos historiadores. Os "monumentos" que o historiador com seu poder sobre a história transforma em "documentos". Trabalhando o cinema, Ferro contesta também o próprio poder do historiador que determina o que é ou não digno de história.

(4) Ferro, Marc - Pétain, Paris, Fayard, 1987

(5) Ferro, Marc - Nicolas II, Paris, Payot, 1990

Por esse caminho, reencontramos Arnheim, quando define a ausência de continuidade espaço-temporal no cinema: "Na vida real, toda experiência ou cadeia de experiências se realiza para aquele que a experimenta segundo uma continuidade espaço-temporal ininterrupta. Eu vejo, por exemplo, duas pessoas conversando num quarto. Estou a cinco metros delas. Posso modificar essa distância, mas essa modificação não se fará "ex abrupto" (...) Nada disso acontece num filme. O momento que está sendo filmado é susceptível de ser interrompido não importa quando"(6).

Arnheim descreve aqui o princípio da montagem, explicitado pelo cinema. É ao criar uma continuidade espaço-temporal própria, que diz respeito a sua linguagem e não mais à maneira como as coisas sucedem na vida real, que o cinema cria as leis do "espaço-carregado-de-tempo e do tempo-ligado-à-imagem" a que se refere Erwin Panofski. A montagem trunca o real, e por essa via apodera-se dele para interpretá-lo. É nesse sentido que o cinema informa a história da apropriação que também os historiadores executam ao manipular os fatos de que dispõem(7).

Dessa forma, ao basear este trabalho nas contribuições de Ferro, entendemos que o cinema nele se insere como uma possibilidade, como outras tantas, de exercer um trabalho

(6) Arnheim, Rudolf - A arte do Cinema, op. cit. p. 33

(7) Panofsky, Erwin - "Style et matériau au cinéma" IN Cinéma -Théorie. Lecture, Paris, Klincksieck, 1973 p. 57

historiográfico que se faz constantemente pelo distanciamento da sedução do próprio documento, dos controles da sociedade, e do próprio poder do historiador sobre o seu ofício.

Em entrevista em 1975, Ferro falava do ofício do historiador como o de "devolver à sociedade a história tomada pelos aparelhos (estado, partidos políticos e sindicatos, etc)", como mostraremos ao longo deste capítulo. Assim fazendo, enuncia a pertinência política de seu ofício: um resgate que se propõe autônomo em relação aos documentos pesquisados e às visões históricas já existentes, produzidas sob a influência de partidarismos que o historiador deve criticar e do qual deve ser capaz de se desprender, e contra uma visão una que, necessariamente, implica na sobreposição de outras.

Isso significa dizer que, a partir do cinema, é possível mostrar as virtualidades de uma história crítica em seus pressupostos, que se faz não pela reunião de documentos, mas pelo seu contraponto, pela tensão que se estabelece entre eles. Múltipla e multifacetada. E nesse sentido, Elia Kazan é exemplar, pois em sua forma própria, caminha na mesma direção.

Essas observações rápidas sobre a obra de Ferro parecem apontar para a necessidade de uma análise mais abrangente,

imposta pela necessidade de inserir o cinema dentro do quadro teórico mais amplo que compõe e determina sua obra, onde a organicidade do pensamento se encontra justamente nos usos e abusos da história. Diferentes visões que compõem a montagem de uma biografia ilustram esse processo, da mesma forma que o conteúdo de livros didáticos, ou a maneira como a imprensa ocidental via a Revolução Russa, e os filmes, quer procurem chamar a atenção para realidades sufocadas - histórias que a história ainda não contou - ou instrumentalizando a história para fins abjetos (justificando campos de concentração e o extermínio de débeis mentais, tema de filmes "educativos" nazistas (8), exibidos em escolas alemãs antes da guerra). De como a história se constroi e é instrumentalizada.

No segundo tomo do livro sobre a Revolução Russa "Outubro, nascimento de uma sociedade" por exemplo, Ferro opõe a "revolução imaginada e a revolução imaginária". Compõe um quadro de como os diferentes segmentos sociais construíram suas idéias e ideais sobre a revolução, e de como esta foi vivenciada na prática. A partir daí é capaz de mostrar qual das visões prevaleceu e de que forma o seu grupo porta-voz pode dominar pela força, pela censura e pelo controle da sociedade, os outros sentidos que informavam a revolução na sua origem. Esse grupo detem a "verdade", a visão que preponderou sobre as outras e que

(8) Conforme o documentário "Arquitetura da Destruição"

justificou toda a opressão e o controle em seu nome. "A revolução, tal como os revolucionários a haviam imaginado antes de 1917, era uma revolução imaginária. No entanto, como, de acordo com suas previsões, ela havia efetivamente estourado, eles não colocaram em causa nem suas análises, nem suas certezas" (9).

A história não se organiza por uma verdade que o historiador descobre e elege nos documentos. Ao contrário, o historiador assinala a fatuidade desses documentos, e a sua constante ressignificação a serviço de cada momento histórico, em busca de autonomia, contra a imposição de verdades "universais" que instrumentalizam o domínio de uma cultura pela outra. É a emergência do discurso do "outro", não apenas daquele por quem a história sempre foi escrita.

Dessa forma, de uma maneira singular, própria, Ferro se juntava a seus pares que nos anos 70 já procuravam abrir a história para aqueles a quem o discurso histórico tinha antes calado: operários, mulheres, pobres, camponeses. povos colonizados. Se Michelle Perot, Le Goff, Pierre Nora, Le Roy Ladurie procuravam demarcar seus campos e seus objetos, Ferro o fazia tendo por tema a construção de uma nova sociedade, e por fonte, expressões próprias ao tempo que interrogava: dentre elas, o cinema.

(9) Ferro, Marc- La Révolution de 1917 op. cit. p. 13

Assim, "Cinema e história" é uma tática de guerrilha do conhecimento histórico.

Esta idéia - apenas aparentemente cabotina - expressa, com termos vizinhos ao universo que a gestou, a natureza dos processos e das questões de que procura dar conta.

Quando Ferro começou a usar o filme para estudar a União Soviética, em 1969, o cinema fazia o papel do "partisan" que clandestinamente, com pequenos gestos, furava o cerco do inimigo poderoso no seu próprio campo. É um conhecimento parcial, aos pedaços, e que tira sua riqueza não de um corpo documental coerente que é capaz de construir, mas um elemento de contraponto que ao fornecer a sua visão sobre o mesmo tema, é capaz de colocá-la em questão .

Se essas imagens aparecem, elas não vêm por acaso. Em primeiro lugar, evocam o universo que Ferro estudou inicialmente, a União Soviética, a eclosão de uma revolução. Em segundo lugar, o momento em que Ferro trabalhou essas idéias: depois de 1968. Evocam também menções discretas de Ferro a sua participação na Resistência durante a guerra, o quanto esse período é embaraçoso para os franceses. Evocam a Europa , e o universo de onde tudo isso se origina. E evocam também os "Annales" e seus primeiros historiadores.

2 - Uma relação datada?

A relação entre História e Cinema como foi desenvolvida por Marc Ferro no início dos anos 70 é determinada pela natureza dos fenômenos que analisava. Os filmes lhe dão a possibilidade de penetrar em dados que seria impossível acessar por outras fontes.

A imagem, o caráter artístico e ficcional do cinema, dificultam o controle das instituições (estado, partidos políticos, sindicatos, etc.) sobre o seu conteúdo. Dificultam sobretudo o controle por burocratas acostumados a ver no som, e não na imagem, o verdadeiro perigo. O controle político incide sobre o som, sobre o que os personagens dizem, enquanto a censura moral é que corta o que o filme mostra(10). A natureza do cinema permitia que lapsos de toda ordem se evidenciassem. Se havia censura, havia um conteúdo latente. E o cinema, baseado em imagens, permitia que esses fragmentos do não-dito aflorassem, apesar dos controles. Analisá-los permitia ao historiador acesso a uma

(10) Ferro, Marc -Cinéma et Histoire, Paris, Denoel, 1977, p. 85

(11) Neste sentido é interessante a consulta ao capítulo "Critique du document filmique, critique du film de Montage" IN Analyse de film, Analyse de sociétés, Paris, Hachette, 1976, p. 18 a 38

documentação inédita e diferente daquela encontrável nos arquivos controlados pelo estado, ou pelo Partido Comunista.

Antes disso, em 1964, Ferro participa como consultor histórico da produção de um documentário sobre a Primeira Guerra Mundial. O contato com os chamados "filmes de atualidade", documentários e cinejornais produzidos oficialmente, leva o historiador a constatar, de imediato, a necessidade de conhecer a linguagem do meio para usá-lo como fonte. O estado, produtor desses filmes, usa o efeito de credibilidade da imagem para "vender" os acontecimentos mostrados como absolutamente verídicos.

Ferro encontrou entre esses filmes trechos em que a câmera filmava o exército inimigo visto de frente, atirando. Ora, isso supunha que o cinegrafista encarregado de fixar essas imagens fosse menos um cinegrafista do que um alvo privilegiado. Daí poder-se concluir que o documentário, em vez de documentar cenas "reais", compunha-se com frequência da montagem de cenas registradas no campo de batalha com outras, encenadas.

Essa conclusão - hoje evidente - não invalida o "filme de atualidade", nem o cinema em geral como fonte, embora reafirme a necessidade de o historiador colocar em xeque, permanentemente, suas fontes. De outro ponto de vista, ela chega a alargar, mesmo, a importância dessas imagens, na

medida em que elas passam a informar, desde que vistas convenientemente, sobre uma série de outros fenômenos, que vão desde a batalha travada pelo controle e difusão da informação visual, seu impacto sobre a moral das populações, tal como visada pelos Estados Maiores até o tipo de imagem que cada estado envolvido nos conflitos procura difundir deles: a sua "verdade", tal como se traduz em imagens(11).

Em 1967, Ferro assistiu ao filme soviético "Dura Lex", de Lev Kulechov. O filme, de 1925, é ambientado no Canadá e trata do julgamento de um homem, durante a corrida do ouro. O historiador cruzou as informações que recolhera a partir de outros documentos com as do filme e concluiu que o filme, baseado em um texto de Jack London ("O Imprevisto"), opera mudanças substanciais na narrativa original, que não se devem "ao gênio do artista", mas à vontade, inconsciente ou não, de significar outra coisa. Por que o filme atribuiria a Nielsen, o assassino, uma simpatia que não tem no livro, por exemplo?

Quando faz de Nielsen objeto de um julgamento que Ferro descreve como "paródia de justiça", Kulechov não critica a justiça burguesa, como pretendeu o "Pravda" na época, mas nota a progressiva evolução da URSS para um estágio de simulacro de justiça. Assim, no filme de Kulechov percebe uma "zona de realidade não visível", que se dá a ver pelo

lapso, consciente ou não, do seu realizador"(12). No caso, o que se vê é o uso de um recurso artístico - a remissão a uma realidade em princípio distante daquela em que se realiza a obra de arte. Com isso, Kulechov expôs tensões já existentes em 1925, um momento em que ainda não existiam (ou não se tinham explicitado) as tensões que mais tarde ficariam claras, entre os cineastas e o regime.

A partir do estudo de uma série de filmes soviéticos, Ferro começa então a utilizar o cinema como fonte de uma outra história, que permite ao historiador criticar, reformular ou, ao contrário, reafirmar o conhecimento existente a partir de documentos escritos. O segundo tomo de sua "La Revolution Russe de 1917: Octobre, naissance d'une société" contém amostras da abrangência desse procedimento. É o caso de uma das cenas do filme "A Vida em um sub-solo", de 1925: um casal consulta uma folhinha para calcular quando vai nascer o filho que esperam. O calendário, de tipo comum, tem a data de 1924: mas já está ornado por um grande retrato de Stalin. Ora, uma folhinha de 1924 não poderia ter uma foto de Stalin: teria sido impressa em 1923. Em 1925, ao contrário, Stalin já se apossava pessoalmente, por assim dizer, do aparelho de estado, inclusive o de propaganda. Assim, a folhinha do filme "erra", do ponto de vista realista. Mas é justamente quando pratica esse erro grosseiro que o filme torna-se um

(12) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 106 a 112

indicador precioso da cronologia da tomada do poder por Stalin, e dos métodos que usou para tomá-lo. Esses erros são reveladores da tensão entre o que se diz e o que se quer dizer, o que se pode e deve dizer(13).

Isso lhe permite "legitimar a imagem como fonte histórica em relação às fontes sagradas, os textos oficiais, as estatísticas econômicas, os arquivos notariais"(14). Desta forma, Ferro ataca dois problemas do historiador ao mesmo tempo: romper com o controle sobre os documentos por um lado e por outro ter, diante de seus pares, uma justificativa suficientemente científica para a inclusão do cinema entre os seus objetos de interesse.

A esse respeito é interessante notar que, se o uso do cinema pelo historiador já é incluído no terceiro volume da obra "Faire de l'histoire", de Le Goff e Pierre Nora(15) - que trata dos novos objetos, com um artigo de Ferro a respeito -, um historiador dos "Annales" como Peter Burke, em livro de 1990 - "A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)" (16)- trata de Ferro como um dos únicos "historiadores novos" a trabalhar com a época

(13) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 104

(14) Garçon, François e Sorlin, Pierre - "De Braudel à 'Histoire parallèle'", entretien avec Marc Ferro IN Cinémaction, n.65, Paris, Corlet-Télérama, 1992, p.53

(15) Le Goff (org.) Faire de l'Histoire, Paris, Gallimard, 1974

(16) Burke, Peter - A revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989), São Paulo, Ed.da UNESP, 1991

contemporânea, citando suas obras sobre a Primeira Guerra Mundial e a União Soviética, sem qualquer menção ao trabalho com o cinema. Certamente essa omissão de Burke não é desinformação. Revela como o assunto é evitado ou tratado com desconfiança pelo historiador. É como se essa questão fosse exterior ao livro que escreve, quando na realidade não é. Muito pelo contrário.

São os pressupostos teóricos dos "Annales" e da Nova História, com suas propostas de uma história das mentalidades; seu interesse pelo material, o cotidiano, a psicologia, uma história crítica em relação aos documentos, interdisciplinar nas abordagens e com novos objetos, que permitem a Ferro introduzir o cinema como objeto de interesse e como um documento estratégico para evitar o controle da informação, e conseqüentemente o controle sobre a história que se produz(17).

É verdade que mesmo para os "annalistas" o suporte primeiro do documento é a escrita. Em 1949, Lucien Febvre

(17) Bibliografia básica utilizada: Le Goff "História" IN Enciclopédia Memória-História, Lisboa, Eunaudi, 1984, p.233
 .Revel, J. "Les Paradigmes des Annales", IN Annales Économie, Sciences, Civilisations, n.11, Paris, 1979, p. 1360

Burguière, André - "Histoire d'une histoire: La naissance des Annales" IN Annales E.S.C., op. cit. p. 1347

Dosse, François - A História em Migalhas, São Paulo, Ensaio/Ed.da UNICAMP, 1992

Ferro, Marc - "Clio, entre le Docteur Marx et le Docteur Knock", IN L'Histoire sous surveillance, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p.113

Ferro, Marc- "Des Annales à la Nouvelle Histoire" IN Cristian Descamps (org) Philosophie et Histoire, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 37

mostra como, na falta do documento escrito, pode-se apelar para outros. Estas reflexões têm como centro, evidentemente, não somente a natureza dos documentos em si, mas sobretudo se há história sem documentos, e se há povos sem história porque não preservaram documentos - ou aquilo que os europeus entendiam por documentos. Essas questões que ocuparam Levy Strauss(18) contribuíram também para desenraizar nos historiadores a visão sobre a natureza do documento. "A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem" (19.) Em 1968, em seu texto para a "Enciclopedia Universalis", Paul Veyne já afirmava que "tudo era digno de história".

(18) Lévi-Strauss, Claude - Antropologia Estrutural, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970, p. 15 a 43

(19) Febvre, Lucien - "Vers une autre histoire" IN Revue de Métaphisiques et de Morale, 1953, p. 428. Citado por Le Goff na Enciclopédia op. cit p. 98

O trabalho com o cinema e o controle sobre as informações conduzem Ferro a incluir no seu universo de interesses outros meios que vêm invadindo e controlando a memória dos homens desde os fins do século XIX: o ensino primário, a imprensa, e a televisão. Como vamos mostrar mais adiante, Michel Foucault fala justamente de como esses meios mais a literatura popular têm contribuído para a perda da memória das experiências pessoais passadas, substituída por outra, encenada e retocada. Ferro vai justamente mostrar, em suas obras sobre esses assuntos, como o livro didático, as emissões de TV e a imprensa se apropriam da história, tomando-a para si(20).

Sua abordagem e suas preocupações fazem eco também com o que escreviam e pensavam colegas seus, como Michel de Certeau, que na "Operação Histórica"(21) fala da influência e do controle das instituições sobre o que o historiador produz. "Lieux de Mémoire", de Pierre Nora(22), ao tratar da institucionalização da memória, dialoga com Ferro, que procura no filme a memória permitida. Nesse sentido, veremos

(20) Nas obras "Comment on raconte l'histoire aux enfants", Paris, Payot, 1981 sobre as visões de história construídas pelos livros didáticos, O Ocidente diante da Revolução Russa, trad. para o português de Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Brasiliense, 1984 sobre como os jornais ocidentais reportaram os eventos da revolução de 1917, e em artigos como "Médias et intelligence du Monde" publicado no Le Monde Diplomatique de janeiro de 1993, sobre a televisão.

(21) Certeau, Michel de -IN Faire de l'histoire, op. cit. 3 a 41

(22) Nora, Pierre -Les Lieux de Memoire, vol. I e II, Paris, Gallimard, 1984

a seguir como Foucault fala desse tema, nos anos 70, quando localiza a substituição da memória individual e social de certos fatos, por uma memória instituída pelos meios de comunicação, pela literatura popular e pela escola, que a esvazia e destitui de seu caráter próprio e descontrolado.

Mas essa relação, como outras tantas no próprio conhecimento, tem história. Por um lado, a apropriação do cinema como fonte de estudos para o historiador é tardia. Embora o cinema tenha quase 100 anos, foi só há cerca de 30 que passou a ser estudado pelos historiadores de forma sistemática. Por outro lado, o que se buscava então no cinema e as formas de obtê-lo são determinantes do método que se estabelece, e de como o exercício historiográfico é visto, de forma a permitir sua introdução. Sendo assim, nos cabe repor essa relação à sua própria origem. Ao estudá-la tentaremos dar conta não só de suas virtualidades, mas também dos receios do historiador diante do cinema. Fazê-lo ilumina não só as crenças e a maneira de abordar a história pelo historiador, como também permite ir mais além, vendo no cinema não só um documento de uma época - de como esta toma o passado para si - mas também seu aspecto de historiador, agente de uma compreensão histórica, um narrador, assim como o próprio historiador, escrevendo a história em imagens, "na dança da luz" (23).

(23) Definição do cinema segundo o diretor brasileiro Júlio Bressane no vídeo "Um certo olhar" exibido na TV Cultura de São Paulo em 1993

II - CINEMA E HISTÓRIA: UMA RELAÇÃO

Hoje, há quase 30 anos do surgimento dos estudos sobre Cinema e História, já é possível perceber o seu caminho. Já é possível historicizar - como aponta Le Goff, citando Michel de Certeau em seu texto sobre "História" - como e por que filmes começam a interessar os historiadores, sobretudo na França: "A historicidade obriga a inserir a história numa perspectiva histórica. Há uma historicidade da história que implica o movimento que liga uma prática interpretativa a uma prática social"(24). Dessa forma, ao propormos o filme como objeto de estudo e fonte para o historiador, somos levados a repensá-lo à luz de sua própria gênese, onde se mesclam as idéias da História Nova oriunda dos "Annales", as suas contribuições, a realidade cultural e social pós Maio de 1968 e o próprio cinema que se fazia na época.

A partir daí, ciente do que se fez, dos caminhos percorridos e aonde estes conduziram, é possível colocar novamente as questões e as formas de abordá-las.

Se visões de história são datadas, as formas de abordá-las também. Cabe então revê-las. Se escrever a história é um exercício incessante, se visões se sobrepõem umas às

(24) Le Goff, Jacques -Enciclopédia Einaudi op. cit., p.159

outras, este exercício tratará não apenas de como se pode trabalhar historicamente com filmes, mas sobretudo de como esse trabalho é também historicamente determinado.

Sendo assim, não só vamos procurar definir um instrumental de trabalho e como ele se pensa, mas de que forma a história vivida influi nele. Exercício historiográfico e histórico, apesar de nós mesmos.

1 - "Inserido no Contexto"

Em março de 1970, o editorial da revista "Cahiers du Cinema", provavelmente a revista de cinema mais importante e influente na França e no exterior, anunciava que depois de um conflito interno a revista voltava a circular com o seguinte "programa":

- " 1) Os "Cahiers" continuarão seu trabalho de informação e de reflexão crítica, com a função e o objetivo preciso que lhe foram designados;
- 2) ao mesmo tempo, suscitarão a circulação e a difusão de filmes pouco conhecidos;
- 3) conscientes do papel exercido pelo cinema como lugar de intervenção da ideologia dominante, entendem continuar a elaboração - já começada nos últimos números - de uma teoria crítica cada vez mais necessária. Teoria que, enquanto tal,

é fundada na ciência marxista do materialismo histórico, e nos princípios do materialismo dialético, procurando também trabalhos já constituídos em outras disciplinas.

Não há contradição entre 1 e 3?

Absolutamente: abandonando à direita formalista a exploração estética de obras indiferentemente mais ou menos subversivas, deixa também aos teólogos do "corte" o cuidado de fetichizar alguns filmes..." (25).

Esse editorial marca o início de uma fase em que a preocupação com o cinema e com o engajamento político se igualam. Os ensaios, críticas cinematográficas e análises estéticas dos filmes eram obras de "formalistas", ocupadas em "fetichizar" os filmes. Sem remontarmos todo o pensamento do período, gostaríamos de lembrar que o cinema era visto como uma "máquina burguesa" e como tal objeto de produção da ideologia dominante e, portanto, de opressão.

Em 1980, Jean Claude Bernardet - historiador do cinema brasileiro - em seu "O que é o Cinema" retoma essas idéias: "A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante: ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a

(25) Cahiers du Cinéma, n. 218 Paris, Éditions de l'Étoile, março 1970, p. 3 e 4.

sociedade. No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético" (26).

Sem nos determos no mérito destas afirmações, essas eram as formas de ver o cinema na época e ensaios do "Cahiers du Cinema", cursos de Christian Metz procuravam através da semiologia e da linguística - que vinha sendo empregada na literatura, na antropologia, na psicanálise - a natureza não burguesa do cinema, para a constituição de um cinema de "esquerda".

=

Para tanto, os "Cahiers" da década de 70 retomam o estudo dos cineastas russos pioneiros e revolucionários como Dziga Vertov, Eisenstein, Trautberg e Kozintzev, além de ensaios que giravam basicamente em torno da técnica cinematográfica - ela por natureza burguesa pois reproduzia a perspectiva renascentista e a idéia "natural" e por isso "real" do que se vê. "Técnica e ideologia"(27), "O Fetichismo da Técnica"(28), "Cinema, Ideologia,

(26) Bernardet, Jean Claude - O que é o Cinema, São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 15

(27) Cahiers du Cinéma, n. 231, op. cit., août/sept. 1971

(28) Cahiers du Cinéma, n. 233, op. cit., nov. 1971

Política"(29), "Política e luta ideológica de Classes"(30) ou "Cinema e luta de classes"(31) eram alguns dos títulos de artigos da época.

Em 1974 aparecem também artigos sobre o cinema engajado em lutas anti-imperialistas e com a cultura popular: fala-se das cinematografias do Chile, da Argélia, e numa série chamada "Anti-Retro" identificam-se novos filmes franceses que procuram reescrever a história - sobretudo da Ocupação Alemã na França - de uma "forma burguesa" onde os fantasmas do petainismo e do colaboracionismo são tratados. Fala-se de filmes como "Lacombe Lucien" de Louis Malle e sobretudo de um documentário marcante: "Le Chagrin et la Pitié" de Marcel Ophus - feito com ex-colaboracionistas e resistentes da cidade de Clermont Ferrand sob o governo de Vichy.

Para se situar nessas questões, os articulistas dos "Cahiers" entrevistam Michel Foucault "cujo trabalho sistemático - segundo eles - é de recolocar o que o texto oficial recalca, o que se agita escondido nos arquivos malditos da classe dominante" (32). Entre questões preocupadas em abordar a ligação desse tipo de cinema, "uma ideologia cínica", com a ascensão ao poder de Giscard D'Estaing e do que representava, ao mesmo tempo questionam a validade e pertinência desses filmes. No caso de "Lacombe

(29) Cahiers du Cinéma, idem

(30) Cahiers du Cinéma, n.234, op.cit., jan/fev. 1972

(31) Cahiers du Cinéma, n.241, op. cit., set-out.1972.

(32) Cahiers du Cinéma, n.251-252, op. cit., jui/aôut 1974, p.5

Lucien", o "colabô" é humanizado e procura-se entender o seu comportamento - o que para os redatores da revista era incômodo, já que os autores dos filmes eram de "esquerda".

Foucault pretende mostrar que a questão não era tão simples quanto pensavam os críticos. O que estava em jogo para Foucault, naquele momento, era realmente o controle sobre a memória popular, que vinha se exercendo sistematicamente desde o século XIX - através da literatura popular e do ensino primário. Diante desse controle, "o saber histórico que a classe operária tem dela mesma não para de diminuir (...). Agora, a literatura barata não é mais suficiente. Existem meios muito mais eficazes que são a televisão e o cinema. E creio que (o controle pelo ensino, Tv e Cinema) foi uma maneira de recodificar a memória popular, que existe mas que não tem nenhum meio de se formular. Então, mostra-se para as pessoas, não o que elas foram, mas o que devem se lembrar que foram" (33). Foucault fala ainda da recuperação da memória pelos aparelhos, a memória que é um fator de luta, orientando-se assim o que realmente pode ser lembrado.

Esta fala é uma das principais que é preciso reter e que certamente terá ficado deste período para o historiador e para a constituição do estudo de Cinema e História.

(33) Cahiers du Cinéma, n.251-252, op. cit., p.7

Das observações anteriores gostaríamos de reter as preocupações ideológicas quanto ao cinema e as idéias de sua retomada enquanto arma ideológica do "lado certo". Todo o esforço da revista durante estes anos ia no sentido de desmontar os mecanismos da linguagem cinematográfica para tornar claro o seu funcionamento - o "fetichismo" da técnica - e revertê-lo em favor de um cinema consciente, de luta e engajado. Deter o controle sobre o "efeito de realidade" da imagem para a sua causa, para a causa justa.

Folheando os "Cahiers", os artigos comentam filmes como "O Caso Mattei" ou "A Classe Operária vai ao Paraíso", "Os Herdeiros", "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro". Nos cinemas de "arte" era muito comum a exibição de todos os filmes feitos por Glauber Rocha, a maioria deles proibidos e desconhecidos no Brasil. Aparecia o russo Tarkovski com "Andrei Rublev". Depois do golpe chileno, surgem os filmes de Miguel Littin, além de obras turcas, alemãs, gregas, chinesas, cinematografias nacionais que se desenvolviam e que se cruzavam em Paris. No plano interno francês, "A luta de classes e o revisionismo nas Industrias Renault ocupadas pelos operários", "Ousar Lutar, Ousar Vencer" ou "Até o fim", mostram a mesma disposição militantista em relação ao cinema. Disposição essa que, segundo Michel Foucault na mesma entrevista, já assegurava o seu esvaziamento e a sua recuperação pelos mecanismos que citara: imprensa, televisão e cinema que falam da história e sobrepõem a memória

"correta" à memória popular. "As lutas populares até 1968 eram folclore. Para alguns elas não faziam sequer parte de seu sistema imediato de atualidades. Depois de 1968, todas as lutas populares, quer se passassem na América do Sul ou na África, encontravam eco, ressonância. Não se pode portanto, estabelecer essa separação, essa espécie de cordão sanitário geográfico. As lutas populares se tornaram não mais atualidade, mas eventualidade no nosso sistema".(34)

"Dessa forma é necessário de novo colocá-las à distância. Como? Não interpretando-as diretamente, o que seria se expor a todos os desmentidos, mas propondo uma interpretação histórica das lutas populares antigas que puderam ter se produzido entre nós, para mostrar que, de fato, elas não existiram (...) No Chile, não se preocupe, é a mesma coisa: os camponeses chilenos se autodestruíram. Na França também - o que podem fazer alguns agitadores, isso não atinge as profundezas." (35)

2 - O Seminário

Se o que estava - ou está em jogo - é a memória, a tarefa do historiador, segundo Marc Ferro naquele momento, e também para Foucault, é "restituir à sociedade a História

(34) A palavra atualidade deve ser entendida no sentido de notícia. No original "non pas d'actualité, mais d'éventualité"

(35) Cahiers du Cinéma, n. 251-252, op. cit., p. 13

tomada pelos aparelhos institucionais (governos, partidos políticos, igreja ou sindicatos)" (36).

É em meio aos questionamentos que apontamos e ao desígnio do historiador enquanto alguém que devolve a história à sociedade, que se desenvolvia desde o início dos anos 70 o seminário "Sociedade, História, Cinema", depois "História e Cinema" na então École Pratique.

O cinema soviético, documentários e filmes de ficção nazistas, o cinema de Vichy, a imagem da mulher no Magreb, a identidade negra nas antigas colônias francesas, ou "Os Cavaleiros da Távola Redonda" são alguns dos inúmeros temas e dos inúmeros filmes onde as construções histórica e fílmica eram objeto de estudo.

Se o cinema estava sendo repensado naquele momento em sua técnica, na sua elaboração, nos seus temas e engajamento político, no interior do seminário isso era retomado à luz da construção de visões de história, de informações inéditas, de lapsos, silêncios, versões. Assim, analisava-se não só como o filme era engajado - segundo Ferro - um "agente histórico", mas como isso ocorria historicamente dentro e fora do filme: do engajamento ideológico à crítica histórica. A questão não era fazer do cinema uma arma

(36) Ferro, Marc- Cinéma et Histoire, Paris, Denoel, 1977, p.91

ideológica, mas entender como isso se processava. E entendê-lo também como uma arma de "contra-análise", veículo de uma interpretação histórica diferente da dominante, portador de informações inéditas sobre aquela sociedade.

Dessa forma, a relação cinema e história não é apenas oriunda - como vamos mostrar mais adiante - da inspiração, pesquisas ou experiências de algum estudioso. É uma preocupação inserida no seu tempo, datada e localizada.

3 - Como o Historiador Chega ao Cinema

Embora o cinema tenha quase um século de existência, é só a partir dos anos 70 que será utilizado como fonte para o historiador. Para Marc Ferro essa demora se explica pela própria história da historiografia. No seu artigo "Le film, une contre analyse de la société", publicado nos "Annales" em 1973, sistematiza a questão. Retomando os historiadores, Ferro retorna ao final do século XIX: no momento em que a História se organiza como disciplina positiva. Localiza então a fala preponderante do período: a fala do Estado e de suas instituições, de um Estado que se vê e se quer uno, onde não há lugar para a diferença. O documento privilegiado portanto é o oficial - declarações ministeriais, discursos, tratados comerciais. É a história das glorificações. Aquela que diz que se o professor de História não conseguir

inspirar o amor à pátria a seus alunos, não terá feito nada. É o momento da "Marcha das Civilizações", da unidade do povo, de suas lutas, da grandeza e do progresso. O que um divertimento de feira como o cinema teria a ver com tudo isso?

Além disso, no início do século, o Direito sequer reconhecia o diretor do filme como o seu autor. Este não passava de um "caçador de imagens". "Durante muito tempo o Direito considerou autor do filme aquele que escreveu o roteiro"(37). Como os historiadores poderiam referi-los, citar as imagens? Estes consideravam o cinema uma manipulação, um truque, uma trucagem - mas a nenhum ocorria, continua Ferro, que "a escolha de documentos, sua reunião, a argumentação, consistia também uma montagem, um truque, uma trucagem? "Veja minhas referências, veja minhas provas" (38), são argumentos suficientes para encobrir essa manipulação.

Com o marxismo, as concepções de História se transformam "com ele se aplica um outro método, um outro sistema e uma outra hierarquia de fontes. Além do poder político, o marxista procura os fundamentos do processo histórico na análise dos modos de produção e da luta de

(37) Ferro, Marc.- Analyse de Film, Analyse de sociétés, Paris, Classiques Hachette, 1975,p.8

(38) Ferro, Marc - Analyse de Film, Analyse de sociétés, op.cit. p.8

classe. A correção do procedimento seria confirmada, se necessário, pela eclosão da crise econômica de 1929, ano precisamente em que nasce a Escola dos Annales, que se liga particularmente à história econômica e social. Entretanto, entre os marxistas como os não marxistas, da velha profissão de historiador alguns hábitos se mantêm: a adoção de um modo privilegiado de distanciamento, um princípio de seletividade das fontes históricas." (39). Aqui ainda o cinema, imagens, são objetos completamente distantes do historiador.

Os trabalhos dos historiadores dos "Annales" conduzem a mudanças radicais nas noções de tempo, longa duração, introduzem outras ciências. A história quantitativa: curvas, fichas perfuradas, mantem ainda a imagem longe. O filme ainda é um acontecimento anedótico.

"Mas, temido à esquerda e à direita, o filme testemunha, ultrapassa o seu conteúdo aparente, desmascara lapsos" (40). Ferro localiza essa modificação a partir do final dos anos 60: o cinema mostrando o não visível através do visível.

A partir desse momento, e acompanhando as pesquisas da Nova História, novas fontes são incluídas, fontes escritas e

(39) Ferro, Marc - Analyse de Film. Analyse de sociétés, op.cit. p.9

(40) Ferro, Marc - Analyse de Film. Analyse de sociétés, op.cit.p.8

depois não escritas. Chega enfim o momento do filme. Assim, partindo da historiografia, com a Nova História, o cinema encontrou o seu lugar e a sua justificação para entrar nas considerações dos historiadores. "A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. O postulado? De que o que não existiu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tão História quanto a História" (41).

Ao longo do seu artigo Ferro explicita que essa fonte, pelas suas características visuais, fabricadas, imaginadas, encantadoras, de ilusão, permitem ao pesquisador entrever o não visível, o que se esconde, a censura, os lapsos, os desejos que a Historiografia não explicita. É uma fonte que se afina mais ao contraponto, à constituição de uma outra história - complementar, "que não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, mas que contribuiria mais para amadurecê-la ...ou destruí-la"(42).

Nesse trajeto Ferro explicou como a história foi capaz de introduzir o cinema como elemento confiável de análise. Do lado do cinema modificações também se introduzem que passam a torná-lo mais atraente aos intelectuais.

(41) Ferro, Marc - Analyse de Film. Analyse de sociétés, op.cit.p.10

(42) Ferro, Marc - Analyse de Film. Analyse de sociétés, - op.cit.p.10

A associação do cinema à ilusão, ao divertimento e à manipulação afastavam-no do olhar de intelectuais e letrados. A crítica cinematográfica não considerava a produção hollywoodiana séria. É só a partir do pós-Guerra com o Neo-Realismo e o aparecimento de cineastas como Rossellini, Visconti, Antonioni ou Fellini, dos filmes americanos de Orson Welles e depois de outros como Nicholas Ray, Elia Kazan, Richard Brooks, Joseph Losey, ou Ingmar Bergman na Suécia, que o cinema passa a ser incorporado ao gosto e ao comentário de intelectuais. Legitima-se como arte.

São os críticos franceses do "Cahiers du Cinema" dos anos 50, a partir de André Bazin e depois com seus discípulos como Eric Rohmer, François Truffaut, Jean-Luc Godard que, avaliando o cinema dos grandes estúdios feitos por Hitchcock, Howard Hawks e outros, atribuem a realizações americanas a importância que lhes cabe na formulação e na evolução do cinema. E todos eles depois, cineastas, a partir dessa releitura, começam a Nouvelle Vague - um cinema que em larga medida fala do próprio cinema. A crítica e a conceituação legitimam definitivamente o cinema. Estamos nos anos 60.

Em artigo de 1984, o historiador francês François Garçon (43) fez um balanço de dez anos de utilização do

(43) François Garçon foi orientado de Marc Ferro e Pierre Sorlin. Seu doutoramento foi um extenso levantamento e análise de filmes franceses feitos durante e sob os

filme como fonte histórica na França, Inglaterra, Bélgica, Alemanha e Estados Unidos. Suas conclusões não foram muito alentadoras. Durante o período estudado, contou 219 trabalhos entre livros e artigos publicados.

Na França esse número ficou em torno de 70. No ensino universitário de História o cinema vem sendo amplamente utilizado - mais como pedagogia auxiliar e ilustrativa do que propriamente como objeto de estudo. Os cursos existentes ainda são aqueles criados por Marc Ferro e Pierre Sorlin - portanto iniciativas individuais e sem continuadores. Quanto aos trabalhos, observa que a maioria se limita a afirmar o valor documental dos filmes, sem entretanto avançar sobre os procedimentos de análise propriamente histórica. A predominância de estudos baseados na linguística e na semiótica, apesar de esmiuçarem as imagens, parece não terem com isso encontrado o âmago das questões históricas. Na avaliação do historiador francês: "Inúmeros trabalhos sobre um filme preciso foram feitos com a ajuda de uma bateria de conceitos ruidosos, que em lugar de preparar uma renovação epistemológica, limita-se a transcrever o filme em um outro código"(44).

auspícios do governo de Vichy. Hoje é professor de História e Cinema na École Polytechnique.

(44) Garçon, François - "Le film: une source historique dans l'antichambre" Bulletin de l'Institut d'histoire du temps présent, n.12, juin/1983, p.37.

Os historiadores da contemporaneidade continuam a desconfiar do cinema e da imagem, como se as fontes escritas fossem mais seguras. Mas a segurança não está no suporte tradicional. Ele não é uma garantia. É também produzido, manipulado e requer crítica documental, de códigos que o historiador não domina ou desconhece. Em quanto tempo se é capaz de compreender e não se deixar levar pelos meandros, pelas artimanhas jurídicas de um processo crime, por exemplo?

Por outro lado, notava Garçon em seu artigo, filmes são largamente utilizados como instrumental pedagógico em salas de aula. Aqui no Brasil podemos notá-lo também. A Fundação de Desenvolvimento Escolar da Secretaria de Estado da Educação, procurando inovar metodologias de ensino, tornou o filme um instrumento de sala de aula para o primeiro e segundo graus. Estão sendo produzidas obras (chegam a mais de 300 títulos) onde historiadores falam do período encenado, e especialistas de cinema falam dos aspectos cinematográficos. Mas não há aí uma contradição? Por que filmes podem ser utilizados em sala de aula como "ilustração" de acontecimentos ou processos históricos, e são ao mesmo tempo alvo de desconfiança dos historiadores? Se os filmes são "montagens e manipulações", como utilizá-los justamente para ensinar a história na própria escola elementar?

O filme ainda é utilizado basicamente como ilustração, e serve, na medida em que caucione visões de história que coincidam com o que já se conhece nos livros.

Por outro lado, é também verdade que o acesso aos documentos, sobretudo no Brasil, é bastante difícil. São poucas as cinematecas, a coleção de filmes antigos é limitada e o trabalho mais difícil ainda. Grande parte dos filmes do início do cinema, por exemplo, eram em nitrato, um material de fácil combustão, o que explica o desaparecimento de parte considerável do acervo. Por outro lado atualmente, com a difusão do vídeo, o acesso a maior número de títulos facilita a consulta e o trabalho de análise da imagem.

a. Um percurso individual?

Há ainda um último ponto a introduzir nesta "gênese" de Cinema e História. O trajeto pessoal de Marc Ferro que, ao menos na França, parece ter sido efetivamente o primeiro a propor estes estudos.(45)

(45) Valendo como curiosidade, François Garçon em seu estudo mencionado anteriormente, cita um artigo "Histoire et Cinéma" de Robert Mandrou publicado em 1958 nos Annales E.S.C. Trata-se da reflexão de um historiador que gosta muito e conhece o cinema. A sua proposta está próxima de uma história social do cinema onde a preocupação é quanto ao crescimento das salas de exibição, a comparação entre o número delas no campo e na cidade. A partir da leitura de "Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire" de Edgar Morin, propõe que se escreva uma "história ampla e ambiciosa do cinema. Seria de início uma psicologia social, um reconhecimento dos

Marc Ferro viveu na Argélia, onde foi professor secundário. A vivência e o contato com outra cultura diametralmente oposta à sua, a situação de colonizador que partilha também as experiências do colonizado deram-lhe uma visão multifacetada da realidade. Como colonizador transmitia seus conceitos, sua cultura; em resposta ouvia o contraponto de alunos que exprimiam seus próprios valores. O que para ele podia ser positivo, para o outro era a perda da identidade. Assim, percebe na prática que não há um discurso, uma verdade, uma interpretação da História. Elas são muitas, se excluem, encobrem, mas por questões políticas, uma se sobrepõe a outra e procura inclusive abarcá-la (como o caso que cita sobre os livros didáticos africanos: povos negros sob dominação francesa aprendiam que seu ancestrais foram gauleses!). O que é certo para os argelinos, é deplorável para os franceses. Um exemplo: falando aos alunos em seu curso de geografia sobre nômades e sedentários, mostrou como os últimos são produtivos, trabalham a terra, e os nômades movimentam-se incessantemente como ciganos. Um aluno negou a afirmação dizendo que ali os mais inteligentes eram os nômades. Mais tarde Ferro, observando os ativistas políticos da

cruzamentos dessas múltiplas forças ao trabalho, do econômico ao espiritual... Na verdade, o cinema coloca todos os problemas jamais resolvidos e jamais abordados de frente, das superestruturas da vida social, para empregar esta bela palavra, perigosa mas necessária". IN Annales E.S.C., Paris, Armand Colin, jan-mars.1958, vol 13, n.1, p. 140

independência, percebeu que vinham do sul, nômades. E eram essas as pessoas que melhor conservavam o espírito do Islã. "Para mim o nomadismo era negativo porque era pilhagem, mas para os árabes foi positivo porque era a salvaguarda da identidade nacional. Nesse momento eu compreendi os problemas históricos do mundo árabe... Minha experiência junto aos árabes me fez compreender os problemas de nacionalidade na União Soviética sem jamais ter estado lá"(46). Mais tarde ele foi à União Soviética estudar a Revolução Russa. E os filmes se mostraram extremamente úteis diante do controle dos arquivos.

Em 1962 de volta à França, ainda como professor secundário, observa que a televisão já se constituía, entre os estudantes, numa cultura fora da escola, baseada em imagens. Chocou-se. Foi a partir desse momento que começou a fazer filmes didáticos, o primeiro deles em 64 sobre a Primeira Guerra Mundial. Estudou cinema. "Foi realizando este filme que comecei a fazer a minha terceira reflexão histórica: as imagens que eu via eram diferentes dos livros que eu tinha lido, ainda que fossem a mesma história. Logo havia duas versões da história. Não somente para os árabes e franceses, mas também para textos e imagens"(47).

(46) "Marc Ferro e a Imagem da História" IN Folha de São Paulo, 12/8/86 p. A.36

(47) idem

Dessa forma seu pensamento e sua crítica se constroem sobre dualidades: há versões dos colonizadores e dos colonizados, do texto e da imagem, do visível e do não-visível. Toda a sua crítica se baseia nessas constatações. A sua tarefa como historiador é desvendar um discurso que se sobrepõe a outro. Não apenas como ideologia, mas também a partir de diferentes "focos" (48) que produzem a história, conceito que desenvolve em seu livro "A História Viglada" de 1985, onde trata do discurso feito pelas instituições como o estado, o Partido Comunista Russo, e das contra-histórias que aparecem na literatura, no cinema, nas festas populares. Aí localiza as fissuras, os lapsos, os silêncios que lhe permitem operar o seu trabalho(49).

Assim, a segunda tarefa do historiador, de acordo com ele, consiste em confrontar os diferentes discursos para descobrir por detrás deles o que se esconde: "O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação. Desta forma pode devolver à sociedade a História tomada pelos aparelhos"(50).

Em 1975 as questões do desvendamento conformam o âmbito das pesquisas de Ferro até aquele momento, pela natureza dos fenômenos que estudava e dos filmes que "lia" : stalinismo,

(48) no original "Foyers"

(49) Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, op. cit. Tradução brasileira - A História Viglada, Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1989

(50) Ferro, Marc- Histoire et Cinéma, op. cit. p. 91

nazismo, filmes franceses da época de Vichy, que inegavelmente são produtos de uma tensão entre a realidade da época, entre o que se podia e o que se devia mostrar dela. Diante desse universo fílmico, onde consciente ou inconscientemente os filmes procuram transmitir mensagens políticas e uma certa apropriação da história, é possível entender o papel que tem o conceito de ideologia nesse universo conceitual, para a compreensão do cinema.

Na medida em que a leitura das imagens necessita de um instrumental de decifração, a noção de que a imagem esconde outros significados torna a noção de ideologia uma chave operatória: a distância entre as intenções e o conteúdo explícito do filme, entre o visível e o não visível contido nas imagens, os lapsos, o recalcado, tudo isso poderia assim ser explicitado. Mas poder-se-ia também na mesma época tratar as mesmas questões "não visíveis" pela teoria psicanalítica, como proposto no caderno "Communication n.23" sobre Cinema e Psicanálise (51). Provavelmente o resultado não seria muito diferente. Seria mais um mecanismo de decifração. Todos esses termos seriam operacionais, só dependendo das perguntas que se faz à imagem. No anos 70, numa abordagem eminentemente política como a de Ferro, o conceito de ideologia era operatório, e conforme ao pensamento e aos idéias da época.

(51) Metz, Christian e outros - Communications n . 23 spécial "Psychanalyse et cinéma", Paris, Seuil, 1975

Já em 1985, em "A História Viglada", obra de historiografia, sua preocupação não está centrada na dualidade dos significados. A ênfase central é quanto à apropriação e controle sobre a obra de história. Aborda os vários "focos" que produzem visões de história, e as possibilidades desses focos na construção de visões pluralistas, tornando possível de novo fugir do controle das instituições. Os focos vão dos silêncios da história, das festas à memória popular, ao cinema(52). Aqui Ferro agrega as idéias de Michel de Certeau (Operação Histórica)(53), de Pierre Nora (Les Lieux de Mémoire)(54), de Hobsbaum (A invenção das tradições)(55). A multiplicidade de focos emissores de visão de história sucede à dualidade. A noção de controle sobre a história, de seus usos e abusos toma o lugar da ideologia e do desvendamento.

Nesse livro, ao tratar do cinema como "foco" produtor de visões de história, e não apenas como fonte, preocupa-se não com as informações inéditas, mas com o tipo de construção que o cineasta é capaz de produzir. Nesta e em

(52) Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, op. cit. "A História Viagiada", São Paulo, Martins Fontes, 1989(tradução brasileira)

(53) Certeau, Michel - "L'Operation historique" IN Le Goff e P.Nora (org.) Faire de l'histoire I: Nouveaux Problèmes, Paris, Gallimard, pp. 3-41

(54) Nora, Pierre - Les Lieux de Mémoire, vol. I e II, Paris, Gallimard, 1984

(55) Hobsbaum, Eric - A Invenção das Tradições, São Paulo, Paz e Terra, 1984

obras posteriores, deixa de sugerir classificações de historiadores pelo tipo de tratamento que a história tem nos filmes, e se interessa por aqueles que são capazes de produzir filmes - visões de história - autônomos. "Quando o cineasta é capaz de uma análise autônoma exprime sua própria visão do mundo, independente das ideologias e das instituições no poder" (56). E a contribuição desses filmes reside justamente em serem capazes de colocar a história em questão e não apenas valorizá-la pela encenação.

Seu último livro sobre cinema foi "Révoltes, Révolution, Cinéma" de 1989 (57), onde junto com dois outros autores passa em revista as revoltas e revoluções que foram encenadas pelo cinema no mundo todo. Aqui a questão não passa pelo desvendamento. Na introdução, Ferro historia como os homens haviam construído as noções de revolta e de revolução e como o cinema as aplica. No caso da Revolução Francesa diz o seguinte: "Observa-se que os filmes franceses sobre a Revolução Francesa nunca lhe são completamente favoráveis", ou sobre a utilização de uma revolução no enredo dos filmes: "A revolução no cinema exerce a função da catástrofe que se abate na vida dos personagens, que

(56) Ferro, Marc - "1975 - 19.. Le cinéma au service de l'histoire" IN Cinémaction 60, Paris, Corlet-Telérama, juillet, 1991, p.172

(57) Ferro, Marc (org) e C. Delage e B. Fleury-Vilatte - Révoltes, Révolutions, Cinéma. Paris, Éditions Centre Pompidou, 1989

interfere em sua vida pessoal..." (58). Por outro lado, na China, a revolução que se encena é sempre tributária do regime(59). Na Hungria "o cinema dos anos 80 ficou estreitamente ligado à história nacional, através da qual se perfila a dolorosa lembrança de 1956. Assim, numerosos filmes fizeram da sua evocação o tema principal desse período" (60).

Dessa forma o interesse se desloca do significado dos filmes, para como os filmes constroem a história: "Percebe-se que o tema de um filme tem menos importância do que o seu tratamento. Os cineastas que tratam explicitamente de um fenômeno revolucionário procuram valorizá-lo, ao invés de colocá-lo em questão. Mas a ação revolucionária dos cineastas se exerce de outra forma" (61).

A forma privilegiada de tratar a história para a maioria dos cineastas é a reconstituição, mas não é essa forma que efetivamente contribui para a compreensão histórica. Nada que um livro de ilustrações ou um romance de época não traga. "Nota-se que a maior parte dos cineastas que aborda o filme histórico identifica a história a um e um só dos seus procedimentos, a narrativa de reconstituição, e

(58) Ferro, Marc Révoltes. Révolutions. Cinema, op cit. p.32 e 33

(59) Ferro, Marc -Révoltes. Révolutions. Cinema, op. cit.p 133

(60) Ferro, Marc - idem p. 125

(61) Ferro, Marc - idem. p. 34

não à análise ou questionamento dos problemas que coloca o passado e sua relação com o presente" ... "A narrativa de reconstituição na ordem histórica representa o grau zero de análise, ao menos suas premissas. Já "Encouraçado Potemkin" é uma grande reconstrução"(62).

Assim, a questão que se coloca é efetivamente de filmes que contribuam para a compreensão da história sem reconstituição, ou seja, sem ilustrar a história, apenas reiterando o que já se conhece, em visões de história já consagradas, mas "descobrimo pelo imaginário uma via real para compreender a história e torná-la inteligível"(63). Nessa categoria, além de Eisenstein, ele cita filmes como "Os Deuses Malditos" de Visconti, "Napoléon" de Abel Gance e "Ceddo", filme do africano Osmane Sembene.

Tendo repostado esta relação à sua própria gênese, aos seus condicionamentos, e reavaliando suas possibilidades de utilização hoje, resta agora ensaiar como entrar nela.

4 - Como a história aparece no filme

Analisaremos a seguir como o cinema é "portador" de história e como analisá-lo.

(62) Ferro, Marc - idem. p. 35

(63) Ferro, Marc - idem, p. 35

O tratamento histórico diferenciado pode dotar os filmes de significados originais - de uma contra-análise ou de uma contra-história. Muitas vezes filmes são também feitos ou se tornam agentes históricos - filmes de denúncia como "Batalha de Argel" de Gillo Pontecorvo - ou de propaganda, como os filmes nazistas, por exemplo. Mas o tratamento diferente não muda significativamente a maneira de analisá-los.

Em seus livros sobre o assunto, Marc Ferro mostrou que documentários, montagens, filmes de ficção ou propaganda têm o mesmo valor para o historiador na medida em que "real" e "imaginário" são igualmente história e ambos são resultado de uma "construção" e ultrapassam em sua imagem e concepção as pretensões de seus realizadores.

Pierre Sorlin, em seu ensaio "How to look to a Historical Film"(64), chega a distinguir filmes com "conteúdo histórico" ou "cenário histórico", diferenciando se o filme trata da história ou se ela é apenas o cenário da ação. Ferro deixa essas considerações de lado, e em seu último trabalho a respeito traça algumas linhas mestras sobre essa abordagem.

(64) Sorlin, Pierre- The Film in History: Restaging the Past, Oxford, Basil Blackwell, 1980, p. 3

Ao invés de diferenciar filmes de conteúdo ou de cenário histórico, onde a preocupação central da análise está centrada na precisão da reconstituição dos dados históricos, onde o discurso do cinema sobre a história não se diferencia em nada do romance, do teatro e nada acrescenta à compreensão histórica já existente sobre o período, o historiador opõe outras categorias: "É certo, esses filmes (de reconstituição) ajudam a inteligibilidade dos fenômenos históricos e a difusão de saberes sobre a história - e têm uma virtude pedagógica. Mas eles intervêm pouco enquanto aporte científico (grifo do autor) do cinema à inteligibilidade dos fenômenos históricos. Eles constituem somente a transcrição fílmica de uma visão de história que foi concebida por outros" (65).

Essa transcrição fílmica de uma visão de história preexistente corresponde no entender de Ferro à reconstituição. Nessa categoria, o que está em jogo é a precisão dos fatos apresentados em relação ao que já se conhece. Grosso modo seria o que se vê nas novelas de televisão, por exemplo em "Anos Rebeldes", sobre a "Revolução de 64" e apresentada pela TV Globo em 1992. É uma infundável citação de signos cuja preocupação central é a fidelidade ao passado. "Foi assim". É claro que a visão do passado que ali se apresenta é carregada de significações,

(65) Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, Paris, Calmann Lévy, 1985, p. 93

sobretudo atuais (vamos tratar disto em seguida), mas certamente a sua visão dos fatos passados nada acrescentará ao que já é conhecido pelos trabalhos acadêmicos, romances ou teatro. Ela certamente cumpriu um papel pedagógico e de extensão quantitativa desses conhecimentos, e foi amplamente recuperada pela mídia (imprensa escrita, rádio e televisão), que procurou associar os "Rebeldes" de 68 aos "carapintadas" de 92 que saíram às ruas pedindo o impedimento do presidente Fernando Collor, o que não se fez sem certa arbitrariedade. Mas para o historiador interessado nos anos 90, a produção dessa "mini-série", desse modo, é carregada de sentidos. Assim, embora esse trabalho não contribua de forma original para a compreensão desses anos que a novela chama de "rebeldes", é uma fonte de amplo interesse sobre o momento em que é feita. A reconstituição, no nosso entender, não é desprovida de interesse, ela também é um testemunho, apenas não exatamente sobre o período a respeito do qual efetivamente procura refletir.

A outra categoria sugerida por Ferro, e que de alguma forma se opõe à anterior, é a reconstrução. Aí o cinema produz uma interpretação através da linguagem e escritura próprias. O que está em jogo não é a "cópia da realidade", e sua transcrição fidedigna, mas a "reconstrução de uma análise a partir de um procedimento puramente cinematográfico"(66).

(66) Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, op.cit. p.95

Ferro cita como exemplo os trabalhos de Eiseinstein, dentre eles "Greve", onde o diretor "realizou uma transcrição fílmica de uma análise marxista de um modo de produção capitalista num caso particular, numa indústria russa antes de 1905" (67). Outro exemplo clássico são os filmes de Fritz Lang - seus "Mabuse" e especialmente "O Vampiro de Dusseldorf" de 1928 que mostra o funcionamento da Alemanha sob a república de Weimar, através da análise do comportamento de um maniaco sexual. Hoje Spike Lee, o diretor americano, entorna de vez o caldo do "melting pot" que as minorias, que a pluralidade de movimentos começaram a verter já nos anos 70. Mas ele é original ao pintar um quadro onde a tal mistura não parece sequer ter existido, e onde os negros efetivamente estiveram e continuam à margem. Mas para isso fez filmes com os negros, que falam de seu universo, de sua música, de suas inaptações, de seus preconceitos e contradições, como "Faça a coisa certa" de 1989, "Febre na Selva" de 1990 e "Malcom X" de 1992.

Outro elemento destas "reconstruções" e que tornam os filmes não só agentes de uma compreensão original sobre um período, mas também uma contra-análise de uma visão institucionalizada na sociedade, é a autonomia dos cineastas em relação às instituições existentes ou correntes ideológicas dominantes. O exemplo típico seria o de Elia

(67) Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, op.cit. p. 95

Kazan que, entre outras características, tem a virtude de ser igualmente acusado pela esquerda de ser reacionário, e pela direita de ser comunista. Seus filmes, embora não inovadores na escritura fílmica como um Eisenstein, um Lang, Welles, Glauber Rocha ou Resnais, traçam um quadro original da América. Todos posteriores à Segunda Guerra, têm a marca de uma nova geração do cinema americano que questiona as certezas e os mitos. Mostram o homem solitário e inadaptado às normas do "self-made man" bem sucedido - Nicholas Ray -, os que ficam à margem - Richard Brooks - e o que se esconde por detrás das expectativas do "Sonho Americano" - Kazan.

"Assim - conclui Ferro - independentemente do filme espetáculo de pura distração, cuja função permanece pedagógica - de Cecil B. de Mille a Sacha Guitry - a principal distinção não opõe filmes onde a história é quadro, por exemplo "A Grande Ilusão" de Jean Renoir e os filmes onde a história é objeto, por exemplo "Alexandre Nevsky", já que a verdade das abordagens em história é infinita. Ela oporia principalmente filmes que se inscrevem na produção de correntes de pensamento - dominantes ou minoritárias - e aqueles que propõem, ao contrário, um olhar independente, renovador sobre a sociedade. A mesma distinção se encontra nos filmes documentários e de montagem, os

primeiros trazendo ao conhecimento histórico um dom incalculável, os arquivos inéditos"(68).

a - Reconstituição ou reconstrução, de que história o filme é testemunho?

Concordando ou não com a afirmação de Benedetto Croce de que "toda história é história contemporânea" (65), e sem nos aprofundarmos nessa questão tão bem equacionada por Le Goff (69), diante do cinema somos obrigados a partilhar da afirmação de Croce. O passado dos filmes é uma reconstrução material dos fatos. Ela testemunha através da imagem, de uma representação do passado. Assim, o verdadeiro real histórico dos filmes é o momento em que os mesmos são feitos e não a imagem impressa na tela. Daí o cinema ser uma fonte privilegiada para o estudo da História Contemporânea, para um historiador que vê no desvendar de significações aprisionadas ou escamoteadas o seu verdadeiro exercício. Assim, a imagem construída sobre o passado ilustra ou documenta esse período, mas é também e sobretudo, a possibilidade de transcrição, de interpretação, de conhecimento e de reconhecimento do "oportunismo" de um tempo sobre o outro. Esse é um dos principais aspectos não-visíveis nos quais Ferro se detém ao demonstrar as

(68) Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, op.cit. p. 94

(69) Le Goff, Jacques - Faire de l'Histoire, op. cit. p. 162

possibilidades do cinema como fonte da História Contemporânea.

5 - Como Conhecer a História no Filme

Vimos como o cinema passa a ser objeto da história, como a história se manifesta nos filmes, cabe agora analisar como captá-la nos interstícios das imagens, nos seus silêncios, omissões e lapsos.

Ferro não se deteve muito em como atingir a compreensão histórica de seus documentos. Embora assinale caminhos a serem percorridos, é nos exemplos que expõe ao longo de seus trabalhos que podemos perceber como trabalha, e a partir daí, procurar novos rumos.

Em seus trabalhos o filme é tomado como uma "imagem-objeto" e não como uma obra de arte. É um produto: "Ele não vale apenas pelo que testemunha, mas pela abordagem sócio-histórica que autoriza"(70). A análise pode se basear no filme todo ou em extratos, séries ou conjuntos. Deve também ser remetida ao mundo de que faz parte e que o produziu. "É preciso aplicar estes métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens sem sonorização), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar (70) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 104

nos filmes o roteiro, a cenografia, a escrita fílmica, as relações do filme com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime político. Pode-se esperar assim compreender não somente a obra, mas também a realidade que ela figura" (71).

a. O visível, o não visível, e a manipulação das imagens

Analisando o filme "Tchapaev" de S. e G.Vassiliev feito em 1934 na Rússia, Ferro procura mostrar o conteúdo explícito do filme: a constituição e organização do Exército Vermelho no final da década de 10 contra os Brancos, e o conteúdo implícito e a ideologia latente do textos e das imagens: onde o que se sobressai são as idéias e visões stalinistas.

O visível é captado a partir da transcrição do resumo do filme feita em 1934, comparada à uma análise genérica a partir das sequências principais divididas por blocos de ações significativas. Assim, compara a descrição de um texto sobre o filme feito em 34, sobre uma ação passada em 19 - momento referido - com o momento vivido - 1934. Assim, pode mostrar como 34 via 19, o que omite, o que evidencia. Mostra ainda como esse é um filme que fala sobre a constituição do

(71) Ferro, Marc -Cinéma et Histoire, op.cit. p. 104

Exército Vermelho, sem entretanto se referir uma única vez a Trotsky.

Até aí tratou de aspectos visíveis do filme. Em seguida aborda a construção não visível do filme através da análise plano a plano(72). Sem proceder a um trabalho exaustivo de desmontagem do filme, Ferro percebe que a construção varia pouco entre a utilização de planos gerais (73) que enfocam multidão e o primeiro plano utilizado com frequência para mostrar um ou dois atores. A frequência das cenas com dois personagens é grande e elas tendem a juntar personagens a partir de relações de rivalidade, desprezo, dominação e todas evoluem para fraternidade, amizade e hierarquia. "Assim, no nível implícito, os sistemas de relação entre os indivíduos se situam e evoluem no plano do funcionamento da família; e não, por exemplo, no plano da luta de classe, que é apresentada apenas no quadro geral da guerra contra os Brancos" (74). "No nível implícito se observa então uma identificação coerente com o sistema de valores dos Brancos: recuperação pelo sangue e mito do sacrifício, disciplina do exército, representação de ordens, legitimidade do saber institucionalizado, glorificação da família patriarcal e

(72) Planos são o que comumente entendemos por cena. Os planos mudam à medida que muda o enquadramento - o enfoque da ação pela câmera.

(73) Plano Geral: o que capta grandes espaços.

(74) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 153

legítima obediência ao poder central... o que é uma das características da época stalinista" (75).

Dessa forma, a partir da observação de elementos estritamente fílmicos como a organização dos personagens no interior do plano, a forma de enquadrá-los, de recortá-los, é possível perceber um discurso visível não explícito e que, comparado aos dados escritos conhecidos, e à própria lógica interna do filme, traz dele uma nova visão. Se na aparência essa obra glorifica os valores revolucionários e a luta por sua hegemonia em 1919 contra os Brancos reacionários, na realidade o tratamento dado aos personagens, aos conflitos, às instituições, nada tem de revolucionário, espelhando valores mais próximos daqueles que os personagens combatem. Essa contradição marca a diferença entre o que a sociedade é e o que parece, entre o que realmente pensa e entende sobre as coisas, e aquilo que precisa ou pensa parecer. Essa contradição desvenda a construção da história "presa" ao Partido ou ao Estado, e a sua face autêntica, ainda retrógrada, cultuando heróis, desprezando a cultura, incentivando a família, lugares sociais definidos, idéias enfim contra os quais os revolucionários de primeira hora se bateram. O não visível por detrás do visível.

A definição de "não visível" para Ferro supõe a existência de intenções, vontades, um discurso atrás da (75) Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, op. cit. p. 157

imagem. Essa noção de não visível é evidentemente solidária da noção de ideologia. Mas há inúmeros outros "não visíveis" na imagem cinematográfica. Há as condições de produção dessa imagem que determinam o seu conteúdo. Há as batalhas internas na equipe de produção: entre o autor do roteiro e o diretor do filme quanto às idéias da encenação e entre ambos e o produtor que controla os custos. Há também a contribuição dos atores ao texto que encenam.

Mas há ainda o não visível que é efetivamente próprio da imagem, que está na forma como elas são concebidas tecnicamente. Na forma como o diretor recorta o "real" e o enquadra. Como vamos mostrar exhaustivamente no próximo capítulo, o filme é o resultado bem sucedido entre um tema e a forma de colocá-lo em imagens. E essa relação por si já é portadora de sentido. No entanto, a imagem não se deixa ver por inteiro, e a sua decifração realmente permite que se atinja uma maior transparência. Ferro em 1975, com o instrumental conceitual que descrevemos, com as indagações e as restrições daquele momento, via no não visível, nomeava o seu conteúdo como "a ideologia que se esconde". Vamos nomeá-la, simplesmente, "a visão do autor", tirando da sua constituição o caráter das intenções veladas.

É claro que estas observações não podem excluir as manipulações que deliberadamente é possível se fazer a partir do cinema. A mais recente é certamente a do cineasta brasileiro Silvio Back, com seu filme de montagem "Rádio

Auriverde" de 1991. Decidido a provar pelas imagens uma visão pré-concebida, segundo o qual os pracinhas da FEB foram um fracasso na Segunda Guerra Mundial, e não rapazes valorosos, como até hoje se veiculou, Silvio Back se serve de imagens inéditas conseguidas em arquivos americanos e britânicos para fazê-las dizer o que ele queria e o que elas, sobretudo, não mostravam. Tirando o som original, descontextualizando, não fornecendo ao espectador nenhum histórico ou introdução ao tema, dedicou-se exemplarmente a manipular as imagens pelo som, através de seus comentários. Pode ser até que a Batalha de Monte Cassino não tenha sido decisiva na Guerra, mas não é ditando às imagens o que devem significar que poderá, como pretendia, desmistificar a imagem da FEB. Não com outro exercício de mistificação.

Ao mesmo tempo, é necessário reter que a manipulação não é um atributo privilegiado da imagem. Ela é apenas mais visível. "Somos mais marcados por uma falsa realidade na imagem, do que pelo mesmo efeito no discurso. Quando se faz um discurso falso e "trucado" é normal... mas quando se mostra uma imagem trucada é considerado diabólico. Evidentemente que há documentos trucados, mas a falsificação não participa tanto assim de processos mecânicos. Os nazistas trucaram mil vez mais (do que russos ou americanos), mas de maneira diferente, não por processos técnicos. Trucaram porque tinham um conhecimento mais preciso da capacidade do cinema de mostrar uma falsa

realidade, sem usar a trucagem ...não trucaram propriamente essas imagens, como quem conta uma mentira num discurso, porque tinham outros meios"(76).

É confortável imaginar que as trucagens são apenas mentiras forjadas pela imagem. O medo das possibilidades "diabólicas" da imagem impede o historiador de perceber suas virtualidades, e o engana quanto à natureza das fontes sobre as quais parece ter o domínio.

Em suma, ao enumerarmos alguns dos exemplos das possibilidades de análise da imagem a partir de seus elementos constitutivos e ao mesmo tempo "não visíveis", procuramos mostrar como aquilo que a imagem omite, pode ter diferentes tratamentos. Mas é sem dúvida a análise plano a plano das imagens que põe a nu a forma de construção das informações pelo diretor. Sendo assim, algumas considerações sobre a constituição da imagem cinematográfica são imprescindíveis.

(76) Ferro, Marc - "Marc Ferro: Falsificações" IN Revista de Cinema M4, Lisboa, jun, 1977, p.72 e 73

CAPITULO 2: O CINEMA E SUA LINGUAGEM

Neste ponto trataremos especificamente da linguagem que constitui a escrita fílmica: acreditamos que é na sua própria urdidura que vamos encontrar o "estilo cinematográfico" de um autor, e também a sua visão sobre as idéias que constroi. Sendo assim, examinaremos como o cinema engendra histórias, explicações, redes de causação, fatos. Enfim, como ele escreve, ou melhor, mostra a história.

O objeto central de análise será a representação e os seus instrumentos, uma vez que é na "mise-en-scène", na organização inextrincável entre a forma e o conteúdo que está a chave das narrativas cinematográfica e histórica. A encenação não é apenas a maneira de se mostrar algo, mas a explicitação de um estilo e de uma forma de ver e compreender o mundo. Assim ela é histórica e historiográfica.

I - A NATUREZA DO CINEMA

"O que entra pelos olhos é o que convence a todos"

Padre Vieira

O Cinema é uma invenção mecânica que em princípio capta fragmentos da realidade. Projetado à velocidade de 24 quadros por segundo, o material converte-se no que chamamos, habitualmente, um filme: fragmentos da realidade organizados conforme uma continuidade espaço-temporal cujas características centrais consistem habitualmente no disfarce:

a) do seu caráter fragmentário: o cinema são fotos fixas projetadas a uma velocidade que o olho humano aceita como real contínuo. No entanto, a impressão transmitida de continuidade nunca é mais do que uma impressão. Portanto, o próprio aparelho determina a percepção de um tempo "real".

b) da sua narrativa que se confunde com o real ou com a realidade.

O cinematógrafo foi a primeira máquina capaz de captar a imagem e o movimento do real e permanece até hoje o paradigma de todas as evoluções eletrônicas posteriores: "Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto"(1).

(1) Bazin, André - Qu' est-ce que le cinéma, Paris, Cerf, 1975, p. 22

Essa possibilidade mecânica de reproduzir com fidelidade o real, sem a intervenção humana (como o pintor, antes da fotografia) subverte a psicologia da imagem, dando a ela poder de credibilidade e naturalidade (ou naturalização). Como parte dessa crença, André Bazin lembra que o olho da máquina fotográfica foi chamado justamente de "objetiva".

Segundo André Bazin, crítico francês autor dessas observações a propósito da fotografia e por extensão do cinema - "ela age sobre nós como um fenômeno "natural", como uma flor ou um cristal(...). Somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço"(2).

No cinema, a essas possibilidades abertas pela fotografia, vai se agregar também a possibilidade de reprodução do movimento : "Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a da sua duração"(3).

A capacidade mecânica e objetiva de reproduzir o real marca a natureza da linguagem fotográfica e, por extensão, da linguagem cinematográfica. E junto dela se instalam

(2)Bazin, André - Qu'est-ce que le cinéma, op. cit. p.22

(3)Bazin, André - Qu'est-ce que le cinéma, op. cit. p.24

também a credibilidade e a naturalização do filme. Os mecanismos formais que permitirão ao cinema transformar-se de um engenhoso invento em arte são marcados por isto que André Bazin designa como sua ontologia. As invenções de Griffith vão no sentido de criar uma narrativa em que se acentua a crença no cinema como reproduutor do real ou da realidade, escondendo os seus próprios artifícios: a rigorosa construção e o caráter fragmentário.

Como indicamos anteriormente, o caráter fragmentário do cinema reside no fato de que um filme são fotos fixas projetadas a uma velocidade que o olho humano aceita como real contínuo. Assim, a continuidade é uma percepção ótica que o próprio aparelho determina. A partir daí decorre o princípio da montagem (dois momentos diferentes, duas tomadas são unidas de modo a criar a ilusão de que uma cena foi toda feita em continuidade). Assim, a própria feitura do filme não precisa obedecer à lógica do roteiro, mas a uma lógica da produção: presença de uma determinada luz e condições meteorológicas, aluguel de uma locação, dias de filmagem deste ou daquele ator. Dessa forma, o filme é feito por partes - cenas independentes. O som, por exemplo, muitas vezes não é gravado simultaneamente. Ruídos, música e efeitos são todos introduzidos e ordenados posteriormente na montagem. A montagem é o estágio do filme onde o material filmado e produzido de maneira desordenada será finalmente organizado, criando-se o filme. É na maneira de filmar, e

sobretudo de montar, que se reproduz a forma "natural" de percepção do espectador, permitindo que os sentidos recebam as impressões criadas pelo filme como se essas correspondessem a uma realidade preexistente.

Esses mecanismos acentuam o caráter realista da imagem determinando a percepção de um tempo e uma continuidade "reais". Isso permite que os filmes trabalhem essa "impressão de realidade", essa ilusão que marca o cinema até hoje.

Assim, a criação dos mecanismos cinematográficos é caracterizada pela busca da semelhança com o real, o que contribui para reafirmar a crença em sua capacidade objetiva de captá-lo. Por outro lado, quanto mais os artifícios podem fazer o cinema "real", mais eles o afastam efetivamente da realidade e acentuam o seu caráter de espetáculo: dos elefantes da Babilônia em "Intolerância" de Griffith, passando pelo processo Cinerama, até filmagens em laser que virtualmente lançam o espectador na tela. Cada momento histórico recebe a ilusão fílmica como real (verossímil) à sua maneira. No cinema mudo, podia-se acreditar na realidade das imagens que se via, embora não saísse qualquer som da boca dos personagens, quando moviam os lábios. Isso parecerá impensável ao espectador, desde a invenção do cinema sonoro, por exemplo.

Por outro lado, não são os artifícios em si que determinam um resultado. Utilizando praticamente os mesmos elementos criados por Griffith, o russo Serguei Eisenstein, por exemplo, prega o cinema e o espetáculo como meios de "rachar os crânios" de seus compatriotas(4), colocando a nu os mecanismos de "dominação da ideologia". Assim, é na maneira de captar o real que se inscrevem as questões fundamentais da encenação e do cinema como objeto de compreensão. O real preexiste ao filme, ou é sua criação? Trata-se de captá-lo ou de construí-lo?

A linguagem dita clássica, oriunda de Griffith, se constitui sobre a verossimilhança, e consiste no estabelecimento de um tempo/espço coerente com a percepção do real. A primeira regra básica, por exemplo, é o respeito à lei dos 180 graus - o eixo da câmara - " é uma espécie de regra básica que determina a margem de deslocamentos da câmara no espaço, capaz de preservar a continuidade dos movimentos. Se num determinado plano mostro um trem se deslocando da esquerda para a direita do quadro, todos os demais planos da sequência devem necessariamente manter esse sentido, inclusive aqueles tomados no interior do veículo. Mas se eu colocar a câmara no lado oposto àquele sob a qual foi feita a tomada anterior, a direção do trem vai parecer invertida na tela. O espectador pensará que o plano

(4)Eisenstein, S.M. Au-delà des étoiles. Paris, 10/18, 1974, p. 153

invertido mostra outro trem, que vem na direção contrária ao primeiro"(5). Assim, a câmera deve restringir-se a alterações de até 180 graus, sob pena de quebrar a ilusão de continuidade espacial.

II - A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

1 -A Montagem

Como já vimos, o cinema são fotos fixas projetadas a uma velocidade que o olho humano aceita como real contínuo. No entanto, a impressão transmitida de continuidade nunca é mais do que uma impressão. Este é o princípio da montagem: entre um fotograma e outro existe um "salto". É nessa brecha que trabalha a montagem: une dois momentos (duas tomadas) de modo a criar a ilusão de que a cena foi toda feita em continuidade.

Dessa forma, veremos como as principais correntes de montagem, russa e americana, trabalham justamente sobre a brecha, o "salto" que determina a ilusão da continuidade que é própria do cinema. Na americana, acentuando essa percepção de continuidade entre cada quadro e procurando omitir da visão do espectador o papel da câmera como um instrumento

(5) Machado, Arlindo - Eisenstein, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 45

que pode "acrescentar algo à imagem". Na russa, ao contrário, trabalhando o salto e a brecha para assinalar a ilusão do real, e a participação do aparelho (câmera) como forma de manipulá-lo.

Para falar sobre este tema, vamos utilizar os escritos do crítico André Bazin, do cineasta russo Sergei Eisenstein e do filósofo francês Gilles Deleuze sobre o assunto. É interessante ressaltar neste último a ênfase na noção de cinema como "imagem-movimento" extraída de Bergson. Daí o seu interesse maior - nessa obra -na relação da imagem-movimento com o tempo e a duração(6).

a - "Dickens, Griffith": a realidade existe?

O cinema do início do século compunha-se basicamente de produções de curta duração. Os recursos filmicos eram pobres, e pouco diferenciavam aquelas produções de um teatro filmado. Não havia como alongar a narrativa. Foi Griffith quem, ao longo de anos, com seus curtas-metragens(7), articulou, segundo Pierre Baudry, "a formação

(6)Deleuze, Gilles - A Imagem - Movimento , São Paulo, Brasiliense, 1985

(7) De acordo com Aumont, Jacques - "Griffith, le cadre, la figure" IN Le Cinema Americain, Paris, Flammarion, 1980, p. 51 a 67. Em 1908 Griffith utiliza pela primeira vez o Primeiro plano aproximado - o close up - e explora seus efeitos dramáticos em "After Many Years". Neste mesmo ano em "Fatal Hour", sob a inspiração de Charles Dickens, introduz o "flashback" no cinema. Em 1909 lança as bases para a

de uma bateria retórica" que trabalhava o cinema buscando efeitos análogos aos do romance" (8). Eisenstein já notara isso em seu artigo "Dickens, Griffith e nós"(9), onde mostrava a influência das histórias paralelas do romancista, que podem ter inspirado Griffith em sua montagem paralela, tornando possível que diferentes ações não só fossem mostradas simultaneamente, como se comentassem e se criticassem; e que diferentes tempos e espaços pudessem interferir e se cruzar.

Assim, Bazin define a montagem como "a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procedem somente de sua relação"(10). É importante ressaltar que essa colagem de planos (plano: a unidade de cada cena filmada sob um mesmo ângulo da câmera) é invisível para o espectador que adere a ele com naturalidade, pois o que vê na tela parece ser a extensão construída daquilo que os seus olhos se acostumaram a ver na realidade.

Como Deleuze está mais preocupado com o tempo e a duração, para ele montagem é "a imagem indireta do tempo, da

montagem paralela em "The Lonely Villa" e mais tarde, em 1911 em "The Lonedale Operator".

(8) Baudry, Pierre - "Les Aventures de l'Idée - Sur Intolerance" IN Cahiers du Cinéma, n. 240 e 241, Paris, 1972

(9) Eisenstein, S. M. - "Dickens, Griffith et Nous" IN. Cahiers du Cinéma n. 231,232 e 233. Paris, 1971. Este texto foi escrito originalmente em 1942

(10) Bazin, André - Qu'est-ce que le cinéma, op. cit. p. 68

duração(11). É a composição das imagens-movimento "enquanto constituem uma imagem indireta do tempo"(12).

Como havíamos assinalado anteriormente, as concepções da narrativa cinematográfica giram em torno de como captar e mostrar o real. Questões, aliás, muito próximas do historiador. Analisando a montagem, Deleuze vai identificar quatro grandes tendências, duas das quais nos interessam de maneira direta, pois decorrem nitidamente de concepções históricas. Trata-se da tendência de montagem orgânica da Escola Americana e a dialética da Escola Soviética(13).

2 - A Montagem Orgânica da Escola Americana

Para Griffith, segundo Deleuze, a estruturação das imagens se dá como uma organização, e tende a criar a idéia de um organismo. É essa concepção do real como algo orgânico que orienta a composição e imprime unidade ao diverso: homens, mulheres, ricos, pobres, cidade, campo. Essas partes, quando tomadas em relações binárias, constituem a *Montagem Alternada Paralela*: a imagem de uma parte sucede a imagem de outra, segundo um ritmo. Para que cada uma das partes entre em relação, intervêm as diferentes dimensões dos planos.

(11) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 44

(12) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 45

(13) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 45

A *Montagem Alternada Paralela* permite também alargar o discurso do filme, traz para a ação a possibilidade de abordar inúmeros espaços e tempos simultaneamente: pode jogar com o passado, mostrar o presente e antever ou adiantar ao espectador o futuro que algum componente da trama desconhece. Mas pode também, em seu jogo de cortes, funcionar perfeitamente como uma lei explicativa, quase pedagógica de causa e efeito, trazendo a alternância entre o organismo unitário e o elemento divergente em contraposição alternada por oposições binárias: (branco/preto, rico/pobre/, bom /mau) que formam a causação. Por exemplo: no filme "O Nascimento de Uma Nação", na cena da perseguição da pequena Flora Cameron (Mae Marsh) pelo negro Gus, há um conflito de rua na cidade no momento anterior à saída da menina de sua casa. Os negros saem às ruas e querem tomar o poder - plano geral. No plano seguinte a menina se dá conta do perigo que corre e começa a fugir de seu perseguidor - cena em plano médio e depois em primeiro plano mostrando o seu rosto desesperado. Gus corre atrás da menina. Conclusão: uma violação está por ocorrer na cidade e outra com a pequena Cameron. Ambas protagonizadas por negros. A ameaça individual e a coletiva são a mesma. A menina não consegue receber ajuda a tempo, e prefere a morte (atira-se de um precipício). Para o caos na cidade, a única salvação será o aparecimento dos cavaleiros da ordem da Ku Klux Klan.

Ao aproximar a câmera do personagem, temos um *primeiro plano*. Ao utilizá-lo se confere ao conjunto objetivo um elemento de subjetividade, como vimos acima. O primeiro plano particulariza, detalha, esconde, chama a emoção e a subjetividade no espectador. Através do enquadramento se relaciona a unidade - a comunidade branca - com as diferentes partes que ameaçam a união - os negros. O espectador acompanha os distúrbios de rua em plano geral. Os negros na cidade estão pelas ruas como uma massa única e avassaladora. A pequena Cameron sai sozinha pelo campo. A partir desse momento os planos começam a se fechar, o perigo se agudiza, as atenções se voltam totalmente para ela, seus sentimentos, seu medo frente ao perseguidor que a ameaça, o medo que o espectador partilha apenas através das emoções do seu rosto, da sua solidão e do seu isolamento figurado na própria cena.

As dimensões dos planos servem para acentuar o mecanismo de explicação causal, transferindo-a para o plano afetivo, trazendo o espectador para dentro da ação, para deixá-lo, presa de seus próprios sentimentos.

Mas é preciso que as partes ajam e reajam entre si, para mostrar simultaneamente como entram em conflito ameaçando a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade. Assim, os diferentes planos mostram ações que opõem personagens bons e maus. Mas há

também diferentes cenas onde ações de mesma natureza são convergentes: Mae Marsh corre em desespero fugindo de um negro que quer violentá-la. Na cena seguinte, seu irmão corre com um cavalo em direção à câmera, e na cena seguinte o grupo de cavaleiros mascarados também vêm em socorro daqueles que estão sendo ameaçados. Trata-se da *Montagem Convergente*. O ponto culminante da ação se dá quando o duelo entre as forças em oposição restabelecerá a ordem e o organismo ameaçado. "É próprio do conjunto orgânico estar ameaçado (...) As ações convergentes tendem para o mesmo fim, retomam o lugar do duelo para inverter o seu desfecho, salvar a inocência ou reconstituir a unidade comprometida"(14). E quanto mais as ações convergem, maior a aproximação, mais rápida a alternância. Essa é a *Montagem Acelerada* que marca a culminância da ação e do enredo. Passado o duelo, passada a luta, a paz se restabelece, o conflito é superado e a unidade restaurada.

São essas as três formas de montagem ou de alternância rítmica, onde se inserem também as diferentes dimensões de planos. Seu encadeamento, como vimos, cria o "organismo" e as ações do filme vão da situação de conjunto ameaçado, à situação restabelecida ou transformada, por intermédio de um duelo, de uma convergência de ações. "A montagem americana é organico-ativa"(15).

(14) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 46

(15) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 47

Cabe lembrar, como acentuamos anteriormente, que esse encadeamento entre os diferentes planos, por respeitar as noções espaciais no filme, e diante do espectador, estabelecem a sua adesão. O primeiro plano também chama o espectador para perto. Pede o seu socorro. Em "O Nascimento de uma Nação", podemos ver Mae Marsh, quando ameaçada por um homem, olhar diretamente para a platéia, e sair de campo em linha reta, como a encontrar o espectador. Esses artifícios acentuam a dramaticidade e a identificação com o público.

Diante de Griffith, o espectador se vê diante daquele que melhor soube aproximar a crença na realidade do cinema com o meio de realizá-lo, com tramas que têm por assunto a História. As primeiras considerações de ordem técnica só ganham transcendência no momento em que Griffith constroi grandes filmes onde procura reconstituir e sobretudo interpretar a História. É o que ocorre com o "Nascimento de uma Nação" (de 1915), com o gigantesco "Intolerância" (de 1916). Há ainda "América" (1924), um filme de quatro horas sobre a Guerra de Independência, onde o autor situa basicamente a incompreensão humana como o motivo que separava os irmãos ingleses e americanos. Mas ao final de sua trama consegue reconciliá-los novamente como irmãos. Griffith fez ainda filmes como "Judith of Bethulia" (1913), "Abraham Lincoln" (1930), e outros que, embora não se

referindo a personagens históricos consagrados, falam de situações históricas concretas como, por exemplo, o relacionamento entre brancos e negros.

Reconstituir a história de seu país, ou explicar os conflitos da humanidade (Intolerância) pregando a conciliação, dão a dimensão da tarefa a que se propõe Griffith através do cinema e a sua própria crença no aparato que criou.

Quando o cinema precisa se impor, em seu início, como algo capaz de contar histórias, precisa contar a História para se legitimar. Basta lembrar do título dos grandes filmes do início do cinema como o italiano "Cabíria" de Pastrone (1914) ou o francês "O Assassinato do Duque de Guize" de Le Bargy e Calmettes (1908) . É mostrando a História que o Cinema realmente pode afiançar sua capacidade de mostrar e restituir o real, naturalizando-o.

b - A realidade existe: é a História

Diante da evidência de que é mostrando a História que o cinema realmente se legitima e se inscreve como uma nova Arte, a associação entre necessidades dramáticas, técnicas e historico-ideológicas se impõe. A montagem paralela não vem apenas de Dickens, mas também é uma forma de encadear ações criando causalidade, fatos e argumentos.

Geralmente se fala em Griffith como o inventor da linguagem cinematográfica, do seu conteúdo narrativo formal, mas se esquece do que é veiculado. Fala-se dele como o criador de uma linguagem formal, esquecendo que o aspecto formal também decorre do conteúdo e da vontade de projeção e de representação desse conteúdo. Pois bem, é com "O Nascimento de Uma Nação", lançado em 1915, que se configurou datar o momento em que Griffith teria amadurecido suas invenções. (Com Intolerância - de 1916 - seu domínio já é tal que é capaz de explicar e sobretudo mostrar, como ao longo de 3 mil anos, o "amor luta contra a intolerância".) Esse filme, ambientado no Sul dos Estados Unidos, trata de um episódio da Guerra de Secessão que dividiu o país, mostrando que a responsabilidade do conflito era a existência maléfica de negros no país. O reerguimento do Sul - ameaçado pelos direitos civis outorgados aos negros - vai se realizar com o surgimento da KuKluxKlan. Indisfarçavelmente racista, mostra como com a KKK a ordem volta a reinar, e os verdadeiros culpados têm o castigo e o tratamento merecido.

A linguagem cinematográfica encontra o seu acabamento com uma narração que tem por tema a história de um país que nasce, de acordo com o filme, de uma Guerra de Secessão, e que para uní-lo novamente, de forma orgânica, deve passar por um duelo que restabelecerá a sua pureza original e a sua

unidade, expurgando os seus inimigos. Lembrando Deleuze, ele mostra como as ações se circunscrevem entre as realidades de um universo originalmente uno (os americanos do Sul e do Norte) que se destrói pela interferência de elementos externos (nesse caso os negros) mas que, pela força dos elementos originários (KKK), volta a encontrar a sua organicidade. Daí ser esse o momento do "Nascimento de uma Nação"(16).

É dentro desse caminho que a montagem alternada paralela serve para mostrar que o organismo em análise (os americanos ou a América) é uma unidade exposta à diversidade. As diferentes dimensões de plano surgem para que unidade e diversidade ajam e reajam entre si, estabelecendo o conflito que trará de volta a unidade perdida.

É nesse momento que a montagem e o enquadramento introduzem no cinema o ponto de vista do autor a partir da câmera, como o olho do narrador que ao mesmo tempo está oculto por esse mecanismo e pela impressão de realidade, que, tornando o filme verossímil em sua aparência, mascara a existência de um fio condutor(17).

(16) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 47

(17) Segundo Ismail Xavier: "Entre 1908 e 1913, Griffith redefiniu o papel do diretor de cinema como coordenador de fotógrafo, atores e montagem. Em termos da linguagem, consolidou a figura do narrador, mão invisível que, através da organização das imagens, expõe um ponto de vista, modula a emoção, argumenta, coloca o espectador na condição de

A impressão de realidade é outro elemento de fundo aparentemente técnico que reafiança a crença na naturalidade do cinema. Esse artifício não decorre apenas da crença de que filmar é reter no instante a própria realidade. O que ocorre aí, como já vimos, é que os próprios artificios da linguagem garantem que aquilo que é construído apareça ao espectador como a extensão da realidade. Esta se baseia na exatidão dos cortes e na junção exata dos enquadramentos que são sucessivos e diferentes, mas que aos olhos do espectador aparecem como uma continuidade "natural". Dessa forma, o que se vê na tela é rigorosamente construído, mas aparece simplesmente como a sua projeção. Assim, a manipulação da construção desaparece pela aparente naturalidade das imagens. O ponto de vista do autor também se mascara pela continuidade aparentemente única dada pelas imagens, que estabelecem a sua causação. Não há, nesse sentido, como não lembrar Paul Veyne, no seu "Como se escreve a história", quando descreve o poder do historiador diante dos fatos que encadeia, diante da História que constroi. A operação e o objetivo são idênticos.

A impressão de realidade alia-se neste filme, a exposição de teses "reais" do autor: documentos históricos

"observador ideal dos fatos". IN Griffith, São Paulo, Brasiliense, São Paulo, 1984, p. 49

são inseridos como a exata reconstituição da cena original copiada a partir de documentos fidedignos. É o verossímil que se faz passar por verdade. Assim, a câmera funciona como o olho que retém, filma a expressão do verdadeiro, e a projeta para fora, como o documento da verdade. A câmera - a objetiva - é a chancela da verdade. São quatro os momentos em que são inseridas no filme reconstituições de documentos históricos: Lincoln chamando os voluntários para a Guerra, a rendição do General Lee, o assassinato de Lincoln, e a Assembléia de Maioria Negra, sem falar nas belíssimas cenas de batalhas, inspiradas em quadros sobre o assunto, que mais tarde filmes como "O Vento Levou" (Victor Fleming, 1939) e mesmo "Portal do Paraíso" (Michael Cimino, 1980) vão retomar.

Essa construção e inserção de "documentos" como forma de reforçar as teses que o filme tenta provar, lembram muito o procedimento de Oliver Stone em "JFK" (de 1991). Sua manipulação dos "documentos" que produz e reproduz é tal, que o filme torna-se efetivamente uma "peça de convencimento", uma prova a ser invocada no tribunal da História. Stone em muitos pontos aproxima-se de Griffith, nessa sua tarefa de querer explicar e rever a História a partir de uma reconstituição, ou inserção de documentos, pretendendo mostrar a verdadeira história, que a História omitiu. É a profissão de fé no cinema como lugar de esclarecimento e de desvendamento histórico.

Dado o conteúdo de "O Nascimento de Uma Nação", e de outros filmes de Griffith, anteriores e posteriores, que são de alguma forma, parte importante no surgimento da linguagem cinematográfica, não podemos deixar de observar a ligação entre o surgimento do aparato técnico e a necessidade ou a vontade de mostrar o mundo de uma certa forma. Assim, é inegável que a montagem cria relações causais, tanto no paralelismo como na alternância, e nessa concepção orgânica das imagens os conflitos tendem a se dissipar a partir de um duelo onde a ação do homem estabelece que o melhor vence e o ruim perece. Há moral, progresso e heróis.

Cada um dos elementos dessa linguagem tem no filme um papel decisivo e contribui para criar a "verdade histórica" e a autoridade de que o filme necessita para veicular o seu conteúdo. Da unidade ameaçada ao restabelecimento desta unidade, a ação do filme e o que seria a ação histórica que ele mostra, são movimentos concebidos para o estabelecimento de uma ordem que organiza o todo. Há um sentido na História, tal como concebida na montagem orgânica: ela tende para a unidade e o equilíbrio. Por maiores que sejam os percalços - e eles são necessários para provar e mostrar quem são os verdadeiros homens - o devir é sempre otimista. Vale lembrar aqui o estabelecimento do "happy-ending", do final feliz, outro elemento constitutivo da linguagem, anunciado por Griffith, mas tornado praticamente obrigatório pelo sistema

das grandes companhias - as Majors - a partir de meados dos anos 20. Assim a conciliação, a esperança, o otimismo são elementos de existência obrigatória no organismo que os americanos criam. Eles ajudam a dar o sentido à História que se formulava.

Se pudéssemos definir o gênero desses filmes, eles seriam as "comédias dramáticas" onde os personagens passam pelas provas da tragédia, sofrem, mas encontram também a conciliação da comédia. Mas há também epopéias como "Intolerância".

Assim, a noção de história que esse mecanismo informa, tende para o progresso, acredita na ação do homem - do herói - que conduz este processo. É um movimento positivo, otimista, que encontra seu processo acabado com a instauração obrigatória do "happy ending" por volta dos anos 20. Esse processo narrativo e de explicação do mundo consegue se manter sem grandes contradições até hoje, embora passe pelas reatualizações necessárias de cada momento histórico.

A linguagem cinematográfica não é apenas um recurso técnico, mas uma forma de construir o mundo e sua criação não é imune ao que deseja mostrar.

3 - A Escola Dialética Russa

Usando dos mesmos mecanismos, mas a partir de referenciais opostos, os russos introduzem no cinema a montagem dialética .

Compõem o que Deleuze denomina "Escola Russa", os cineastas Pudovkin (A mãe,1926), Dovjenco (A Terra,1930), Dziga Vertov (O Homem da Câmera,1929) e Eisenstein (Encouraçado Potemkin,1925). O que é interessante notar nesses cineastas é que, ao contrário do que assinalamos sobre os americanos - crença no real, o cinema como extensão desse real, e baseado na verossimilhança -, os russos colocam o real sob suspeição, e a crença está basicamente na *câmera* como reveladora do real, como a mediadora entre o real e o filme.

Para os russos, sobretudo Eisenstein, o real como dado não existe, pois a ideologia procura encobri-lo. Trata-se então de fazer do cinema, através da imagem, o articulador desse real. Seja como Vertov, acreditando que a *câmera aspira e retém o real a partir das lentes*(18), seja sobretudo por uma *construção filmica espetacular - o patético* - que, arrancando o espectador de suas visões habituais, consiga fazê-lo ver realmente o que se esconde

(18) Ferro, Marc -Analyse de film. Analyse de sociétés. Paris, Hachette,1975, p. 14

por detrás da ideologia, o que é realmente "o real". Assim, se para Griffith e o cinema clássico americano, o cinema é extensão do real, semelhante, deve confundir-se com ele, entre os soviéticos é máquina de desvendamento e construção, e por isso mesmo, mantendo relações conflitadas com o poder que encomenda as obras e ao mesmo tempo as censura.

Dessa forma, conforme explicaremos a seguir, os russos usam dos mesmos artificios, mas para fins diversos. Se a sucessão de planos deve se adaptar com naturalidade ao olhar do espectador, Eisenstein procura o efeito contrário. Sua montagem de atrações tenta levar o espectador àquilo que seu autor classifica de *patético* - unindo imagens que se opõem, que conflitam, Eisenstein não apenas inventa comentários: o plano de um burguês fumando um charuto, seguido de um porco chafurdando, por exemplo, como mostra o caráter de construção do que está mostrando. A manipulação que ele exerce, que o cinema exerce(19.)

Por outro lado, é também verdade que este é um tipo de narrativa essencialmente visual, se adapta com perfeição ao cinema mudo, e que a alternância visual de comentários tende por vezes a redundância com o som. Mas seja como for, é importante notar as possibilidades dessa escrita, e as concepções e filosofias que as informam. Embora ambas sejam

19) Eisenstein, S. M. - "A unidade orgânica e o patético na composição do "Encorçado Potemkin" IN Reflexões de um Cineasta, Rio de Janeiro, Zahar, 1969, p.61

construções, - poderíamos até arriscar comparações com a escrita histórica - uma delas pretende ser a extensão do real, a câmera nada mais faz do que espelhar esse real, enquanto outra, por duvidar do real, por ver nele as armadilhas da ideologia, das construções de classe, faz do cinema, da máquina, a manipuladora desse real ideologizado, tentando mostrar, não em cada imagem, mas nas relações que se estabelecem entre elas, nos choques, nos intervalos, no susto e no espetáculo que o público constroi em sua mente, "a realidade".

a - Dickens, Griffith e nós: a realidade é uma ilusão

Embora tributário das invenções de Griffith, Eisenstein critica o seu caráter burguês: as ações humanas são particulares e descoladas de um processo social maior. A causalidade em Griffith, segundo Eisenstein, não tem uma gênese social, e sim individual: "Griffith ignora que ricos e pobres não são dados como fenômenos independentes, mas dependem de uma mesma causa geral que é a exploração social... Como Griffith não reconhece a oposição como força motriz de um processo maior, social, as oposições são acidentais. Não há gênese". Para Eisenstein, "a oposição é a força motriz interna, através da qual a unidade dividida refaz uma nova unidade num outro nível"(20).

(20) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 48

Se em Griffith os mecanismos concorrem para a criação de uma idéia de continuidade, de paralelismo em extensão com um real que é preexistente, e que o cinema deve transmitir, em Eisenstein e nos russos desse período é o contrário. O salto, a brecha da montagem serve para acentuar a oposição que existe entre cada imagem, demarcando a existência do artifício. Aqui a "impressão de realidade" é transgredida. Se em Griffith a formação de um sentido se dá pelo acréscimo das informações oferecidas ao espectador, aqui é pelo choque, pelas oposições, até pela quebra do eixo que propositalmente desnorteia o espectador.

Nos filmes de Eisenstein, que são todos exercícios de compreensão e de ação histórica do momento em que vivem, a idéia de reconstituição não existe. Não há preocupação com a verdade, já que esta é produção de uma ilusão imposta pela dominação de classe. O cinema deve, ao contrário, permitir um exercício de compreensão e de interpretação histórica como forma de atingir o "real" ou "a verdade".

Tomemos um exemplo clássico: foi com o "Encouraçado Potemkin", filme de 1925, que Eisenstein desenvolveu o princípio do que chamou *Patético*: a criação de oposições através de planos que vão de um oposto ao outro, de um oposto através do outro - o salto no contrário - terra/água, um/múltiplo, da tristeza à cólera, da resignação à revolta.

"O patético não implica apenas uma mudança no conteúdo da imagem, mas também a sua forma. A inserção do primeiro plano - um salto formal - uma inovação em relação a Griffith - uma forma subjetiva que passa a envolver a consciência - sacudir"(21). Nesse filme, o momento central da ação se dá na famosa cena da escadaria de Odessa, onde se opõem a população, ou a massa de Odessa que apoia os marinheiros insurretos, e o exército do Czar. Em primeiro lugar, ao que parece, não há nenhuma escadaria que conduz ao porto de Odessa. Ela é o elemento cênico que permite ao seu autor montar as oposições, arrancando - pelo patético - o espectador da cadeira, como ele propagava. A escadaria permite alinhar os grupos em contenda. Mas a operação não se resume a isto. O povo é multifacetado, corre em todas as direções. Embora desça as escadarias, sobe também, anda para a esquerda, para a direita, os ritmos também são diferentes, o encadeamento de planos também alterna Planos Gerais de Conjunto, com primeiros planos da expressão ora assustada, ora comovida, ora revoltada da população que procura o porto para encontrar os marinheiros. Em contraposição a esses movimentos aparentemente desordenados e caóticos, descem em passo contínuo, organizado e sem rosto, as forças de repressão ao movimento. São as botas e os fuzis que mais aparecem e a sombra opressora desse mesmo grupo sobre a população desordenada. Esses soldados não tem rosto. São uma coisa só, a expressão de um poder autoritário, monolítico e

(21) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 51

tirânico. Assim, esse exercício de compreensão histórica não se dá pela verossimilhança, pela reconstituição fidedigna dos fatos dessa conhecida revolta. Ao contrário, toda sua encenação existe para criar no espectador uma sensação dos processos da opressão, da dominação, do caráter monolítico do poder que enfrentam. (Em anexo, uma sequência de fotogramas dessa sequência.)

A suposta mensagem que deve criar é um exercício de compreensão intelectualizada, e não a visão "do que realmente aconteceu". Fazer cinema, criar, é um exercício de engajamento revolucionário, um exercício dialético, onde ainda, "a montagem de oposição se substitui à montagem paralela (de Griffith), sob a lei dialética do Um que se divide para formar a nova unidade mais elevada"(22). A montagem é a sua forma de destruir a aparência das coisas, para assim reconstituí-la de forma nova. Nisso reside o seu trabalho dialético: na constante oposição de planos, em busca de um novo sentido. Contrariar os costumes, contrariar até a maneira linear de ver as coisas, quebrando a continuidade, o eixo da câmera, introduzindo a *Montagem de Atrações* onde unia universos muito disparatados, criando o choque. Assim, o sentido é algo que se cria na consciência do espectador, não é algo dado, retirado ou copiado do real. E a montagem, o elemento essencial desta construção.

(22) Deleuze, Gilles - A Imagem-Movimento, op. cit. p. 50

Nessa concepção, Eisenstein busca uma organicidade, embora reconheça nela o conflito como o elemento central para o seu surgimento. Não é o duelo entre bem e mal, mas o conflito constante entre cada imagem, uma oposição sem vencedores, onde o que vale é o próprio exercício de oposição desmascarando as construções do real. O real é algo que vai se estabelecer na consciência do espectador depois desse exercício emocional e intelectual.

Assim, as formas de narrar do cinema são completamente permeadas pelos objetivos que as conformam. Não há uma concepção formal ou artística desgarrada de sua concepção política. É evidente que os cortes, planos, a impressão de realidade são mecanismos específicos do cinema, e inerentes ao próprio caráter desse artifício, mas o seu agenciamento não é somente artístico. A sua utilização, o seu encadeamento cria sentido, cria uma concepção de mundo que, ao mesmo tempo, tem que se aliar com um certo encantamento do espectador, a sua adesão, necessidades econômicas, produção industrial, etc.

4 - Outros recursos

Noções como as da transparência continuam a caracterizar o cinema até hoje, mas são também a base para mudanças. Cineastas procuraram deixar claro o seu trabalho e a sua presença, fazendo da montagem uma análise dessa

e a sua presença, fazendo da montagem uma análise dessa manipulação. Alain Resnais, Jacques Rivette, Antonioni, Jean Luc Godard trabalharam justamente nas fronteiras entre a manipulação e a consciência dos mecanismos cinematográficos, dentre eles a montagem. "O Ano passado em Marienbad" de Resnais (1960), embora reflita os cortes e idas e vindas do roteiro e do livro de "nouveau roman" de Robbe Grillet onde a ênfase está na narrativa, é um filme que, ao lado de outros do mesmo diretor, usa exaustivamente o "flash back" (Muriel, 1961) e onde aparecem reflexões sobre o tempo, a memória, forma de "mostrar" o correr do tempo e a própria história. O devir e o passado na tela e na memória são o tema de "Hiroshima Mon Amour" (1959), por exemplo.

Além da montagem, há ainda outros elementos que é necessário observar: o argumento, o roteiro, o figurino, as entradas de música - elementos aparentes do filme. Mas é nos enquadramentos, nos movimentos de câmera, que o sentido "não visível" vai se formando.

O *plano* é uma imagem captada pela câmera a partir de um *enquadramento*. Vários planos formam uma *sequência*. O enquadramento é responsável pelo recorte que se faz do campo cinematográfico: o que há para ser mostrado. Fora do campo - fora da imagem.

Segundo o historiador de cinema Antonio Costa, "na terminologia corrente adotada em roteiros, se faz uma distinção entre o campo de filmagem, que define a porção de espaço enquadrado e o plano cinematográfico, que é habitualmente definido em relação à proporção que a figura humana é enquadrada"(23).

As escalas de planos são as seguintes:

Plano geral: é aquele que capta grandes espaços onde os personagens não podem ser identificados. Equivale também ao *Plano de Conjunto*.

Plano de meio conjunto: dá destaque à figura humana, sem isolá-la do ambiente.

Plano médio: figura humana inteira com pequena faixa de espaço acima e abaixo do corpo.

Plano Americano: corta os personagens na altura da coxa ou joelho para cima.

Primeiro Plano: a figura humana é enquadrada de meio busto para cima. É o que os americanos chamam de "close-up".

Primeiríssimo Plano: enquadramento só do rosto.

Plano de detalhe: alguma parte do corpo isolada ou um objeto em detalhe.

(23)Costa, Antonio - Compreender o Cinema, Rio de Janeiro, Globo, 1987, p. 178

A imagem é tomada também a partir de diferentes ângulos, e os movimentos de câmera como a *Panorâmica*, que acompanham a ação e mostram o campo cinematográfico num ângulo de 360 graus, o "*travelling*" onde a câmera está apoiada a um carrinho e que acompanha ou vai ao encontro da ação são outros recursos na mão do cineasta.

Há ainda inúmeros procedimentos como o *Campo e contra campo* onde, num diálogo, se vê a cada vez a pessoa que fala. Na "*plongée*", a câmera pega o personagem de cima para baixo, e isso tende a dar uma impressão de diminuição, oprime os personagens. Na *Contra-"plongée"*, ao contrário, a cena é tomada de baixo para cima, engrandecendo e por vezes distorcendo o que se vê.

Cada um desses procedimentos cria sentido ao mostrar personagens ou objetos, independentemente do que esses digam ou façam. Grande parte da opulência e do poderio do "Cidadão Kane" (1941) foram conseguidos por Orson Welles através do uso da contra-"plongée".

Sobre a linguagem cinematográfica, em trabalho anterior, onde analisamos plano a plano o filme "O Descobrimento do Brasil" de Humberto Mauro, de 1937, era possível discernir uma forma diferente de enquadrar e filmar cada personagem ou grupo de personagens. Mesmo se a pretensão é tratar a todos de forma igual, marinheiros e

chefes, índios e religiosos, o uso diferenciado da câmera, o tratamento visual mostrava o lugar que o cineasta atribuiu a cada um deles: os chefes são todos pegos em Primeiro Plano, muitas vezes em contra-"plongée" - eles existem, mandam, se fazem ouvir, têm existência autônoma diante das câmeras. Já os marinheiros só aparecem em grupo, em plano médio e no geral em plongée. Mostram sobretudo os seus braços, sua força e o seu fazer. Não existem individualmente, não pensam, não dominam. Trabalham.

Roteiros, diálogos, figurinos e tantas outras coisas falam, mas ao recortar o seu objeto, ao tratá-lo com a câmera, o autor expõe suas idéias sobre o universo que descreve.

III - CONCLUSÃO

Embora a natureza técnica do cinema concorra, por sua própria especificidade, para criar a impressão de que o que se vê é a expressão do real, por mais que essa imagem seja marcada por sua ontologia, onde a semelhança é o elemento fundamental, e como para chegar a isto há - indubitavelmente - um artifício, os resultados dependem seja da crença ou não no real que se filma, seja também na crença ou não no aparelho como forma de estabelecer esse mesmo real.

São observações apenas para lembrar e ressaltar que o cinema tem seu estilo historiográfico, sua filosofia, não apenas no discurso, no engajamento político do seu tema, mas numa fase bastante anterior. Está em como concebe o real que imprime no celulóide aspirado pela câmera, como organiza essas imagens e como as projeta. Assim, há concepções políticas e ideológicas de filmar, de conceber e projetar o real.

CAPITULO 3: UM HOMEM NA CORDA BAMBA

Conheci Elia Kazan em 1980 na cidade francesa de Pontarlier, durante um festival de cinema em sua homenagem. Mas o meu interesse por seus filmes é anterior. Em 1979, dedicando-me ao estudo de filmes do Vietnã, então o tema do "Diplôme" que apresentaria na École des Hautes Études, vim a saber que o primeiro filme sobre esse assunto era "Os Visitantes" (The Visitors) de 1972. Em breve, num festival de cinema americano na cidade de Deauville, Kazan seria homenageado e poderia ver o filme. Ele não veio, mas pude ver o filme.

No mesmo período, a televisão francesa mostrou suas obras mais importantes. Depois de assistir "Vidas Amargas" (East of Eden) de 1955, "O Clamor do Sexo" (Splendor in the Grass) de 1961 e "Rio Violento" (Wild River) de 1960, deixava para trás a construção da Guerra do Vietnã pelo cinema, e embarcava no estudo de um autor de sensibilidade transbordante aliada a uma inserção irredutível na história.

Em 1980, a municipalidade de Pontarlier, uma pequena cidade francesa, organizou um festival de 5 dias dedicados

ao diretor, com a sua presença. Apesar do controle de Michel Ciment, o seu biógrafo, pude conversar com Kazan.

Ele foi extremamente caloroso e além disso, pude conhecer quase toda a sua obra na tela do cinema : "O Justiceiro (Boomerang) de 1946, "A Luz é Para Todos (Gentleman's Agreement) de 1947, "Pânico nas ruas" (Panic in the streets) de 1950, "Uma rua chamada pecado" (A Street named Desire) de 1951, "Viva Zapata" (idem) de 52, "Sindicato de Ladrões" (On the Waterfront) de 54, "Boneca de Carne" (Baby Doll) de 1956, "Um rosto na multidão" (A face in the crowd) de 1957, "A terra do sonho distante" (America America) de 1963, "Movidos pelo Odio" (The Arrangement) de 1969 e "O Último Magnata" (The Last Tycoon) de 1976, além daqueles que já vira pela televisão.

Em 1981 na Seção de filmes da Biblioteca do Congresso em Washington, pude ver em moviola o seu segundo filme "Mar Verde" (Sea of Grass) de 1947, e "O que a carne herda" (Pinky) de 1949. "Os Saltimbancos" (Man on a Tightrope) o filme que fez logo após a delação em 1952, foi projetado na Cinemateca Francesa algum tempo depois.

No ano seguinte Kazan voltou à França, e pude encontrá-lo na cidade de Troyes, onde participou de uma discussão. Neste encontro foi possível ver o tipo de relação que se estabelece entre críticos, público e o diretor:

aparece o apreço, a reprovação e a necessidade de, ao questioná-lo mais uma vez sobre o seu "ato", conseguir arrancar dele finalmente o arrependimento, e a retratação. Mas ela não ocorre.

Encontrei-o antes de iniciado o programa, quando combinamos em seguida. Mas a entrevista que a princípio corria muito bem, foi se encaminhando para o seu "pecado". Os críticos e o apresentador insistiam, e Kazan resistia, afirmando mais uma vez, e contra todos os desejos de convertê-lo, de arrancar dele uma confissão de arrependimento, que faria tudo novamente. Saiu do auditório contrafeito. Quando me aproximei dele, a única coisa que me disse foi: "I want to be alone" e saiu andando sozinho pela rua.

No Brasil pude rever e gravar vários de seus filmes na televisão, inclusive o primeiro "Laços Humanos" (A Tree Grows in Broklyn) de 1945 na TV Cultura. Este filme não era encontrado sequer nos arquivos da Biblioteca do Congresso.

Escrevi uma última carta a Kazan em 1982 . Ele estava sem tempo, por estar envolvido com o romance que finalizava. Disse que estaria "talkative" em setembro. Mas eu não voltei a escrever. Na realidade tinha ainda muita coisa para elaborar sozinha.

Elia Kazan produziu 19 filmes comerciais entre 1945 e 1976. Antes já havia feito o documentário "People of the Cumberland" em 1937 para a Frontier Films, uma produtora que realizava filmes para as agências governamentais do New Deal e "It's up to you" para o Ministério da Agricultura em 1941, explicando o funcionamento do racionamento de alimentos durante a Guerra. Em todos eles a história americana é um elemento presente e ativo. O seu trabalho não se situa apenas na reconstituição histórica. Ela existe, mas não surge como um cenário no qual se movimentam alguns personagens caracterizados. Como abordamos anteriormente, citando Ferro, Kazan "reconstrói" o momento histórico, permitindo não só a sua ilustração, mas produzindo o seu conhecimento. Se contribui para que se conheça uma situação dada durante o governo de Franklin Roosevelt, ou a Crise de 29, o seu assunto central é a mudança e as crises. São os momentos em que os indivíduos são defrontados com seus limites: sua capacidade de mudar, de aceitar perdas, ou em que se aferram a não permitir que o tempo passe. Mas há também situações onde a mudança atinge o inalienável direito do indivíduo a exprimir suas próprias idéias, quando a pressão social o obriga a adesões que rechaça.

O tempo e os despojos de sua passagem são o objeto de seu interesse. E o que sobrevive.

Kazan é um sobrevivente. Aquilo que analisa nos filmes nada mais é do que a extensão desse mesmo exercício, de sobreviver à história e tentar compreender como os homens o fazem. Como resistem, se entregam ou são submetidos, e a ambiguidade que se inscreve entre as ações pessoais e a moral estabelecida. Ao não sucumbir a sua própria história - controvertida e conflituada - foi capaz de gerar mais do que simples justificações para um ato moralmente condenável - foi um delator - mas, ao contrário, fez daquilo que seria a sua "queda" na história, o seu exercício de compreensão histórica e humana.

Para compreender como se engendra a obra desse diretor, pode-se seguir o que já fizeram os autores que lhe dedicaram estudos exaustivos: os críticos franceses de cinema Roger Tailleur(1) e Michel Ciment (2), ou o historiador americano Thomas Pauly (3), que organizam de forma cronológica sua vida e obra.

(1) Tailleur, Roger - Elia Kazan, Éditions Seghers, Paris, 1971, 219 p.

(2) Ciment, Michel - Kazan par Kazan, Paris, Éditions Stock, 1973, 322 p.

(3) Pauly, Thomas H - An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture, Temple University Press, Filadélfia, 1983, 282

Esta opção aparentemente lógica, já que começa falando de como um jovem estrangeiro revoltado chega a brilhante diretor premiado, tem uma justificativa clara. Como a biografia produtiva de Kazan é cindida pelo estigma da colaboração com o comissão macartista em 1952, quando se tornou um delator, a sua vida e a sua obra anteriores são reconstituídas de forma a permitir a compreensão desse ato que termina se tornando a baliza da sua queda e de um novo começo.

A reconstituição do seu passado pode servir tanto para afirmar a formação e pertinência política junto a movimentos de esquerda, engajamento político com questões sociais e uma atividade artística consequente com esses valores, quanto para afirmar que ele os traiu - por oportunismo, anticomunismo, ou covardia.

Sob o prisma da traição, os filmes posteriores a 1952 são vistos como de justificação. Victor Navasky, no livro "Naming Names"(4) tem um artigo dedicado a Kazan, cujo desenvolvimento espelha esse procedimento. Mas a traição é a primeira acusação de seus contemporâneos, citados justamente por Navasky. Englund e Ceplair, autores de "Inquisition in Hollywood"(5), dedicado "àqueles que

(4) Victor Navasky - "Kazan and the case for silence" IN Naming Names, Nova York, Viking Press, 1980, p.199

(5) Ceplair, L.e Englund, S - "The Inquisition in Hollywood" -Politics in the Film Community -1930 - 1960, University of California Press, Berkeley, 1979

resistiram" , incluem Kazan em seu índice remissivo como "informante do Comissão". Navasky, cuja obra se dedica a descobrir as razões dos delatores do período da "Caça às Bruxas", critica o silêncio de Kazan em comentar o seu ato e vê em filmes posteriores, sobretudo "Sindicato de Ladrões" de 1954 e "Os Visitantes" de 1972 o elogio à delação. Além de livros, críticas da imprensa (6) contemporâneas ao lançamento dos filmes repetem muito este procedimento. Por outro lado, mesmo que um estudo não condene Kazan, ao apontar a sua situação de condenado pelo seu tempo, vê nas obras posteriores a marca de uma defesa. O crítico de cinema francês Roger Tailleur afirma: "Embora sincero politicamente, o denunciador é culpado. Culpado "antes de tudo " pelos outros, por ele: "apesar de tudo". Para Kazan, quase toda a obra posterior trairá esta atitude, esta obsessão, este remorso. Kazan a partir de então coloca em cena uma culpabilidade que pleiteia inocência" (7).

Quando o objetivo não é a condenação, o passado é o momento da formação e constituição do artista e a delação é um episódio desagradável, censurável, que tem que ser obrigatoriamente abordado, mas cujas consequências persistem, mas não são vistas apenas como justificação .

(6)Anderson, Lindsay - "The Last Sequence of On The Waterfront " IN Sight and Sound 24, jan-march 1955, p. 127 a 130

(7) Tailleur, Roger - op. cit. p. 40

Para o historiador americano Pauly Thomas, Kazan é comparado ao personagem principal de seu filme -"Viva Zapata" de 1951. É um "homem de consciência individual"(8) pois recusara o poder quando vitorioso. Afirma que a consequência maior da delação em sua obra foi o fim dos temas de conteúdo social. "O conteúdo social que era a fagulha da criatividade de Kazan não pode ser usado para a América sem desacreditar seu testemunho levantando mais questões sobre sua verdadeira pertinência"(9).

Ao invés de seguir esta mesma trilha, embora seja difícil abrir mão da cronologia, gostaríamos de propor outra abordagem: as questões históricas, e as preocupações que se inserem nos filmes de Kazan, do qual falamos mais atrás - quanto a relação dos homens com o tempo e com a mudança histórica - são temas que existem antes e depois da delação. O direito à identidade, a livre expressão do pensamento e o consequente respeito às opções do indivíduo diante de seus semelhantes e de suas pressões, constituem seu tema desde o início de seus filmes, e de certa forma, como veremos, informam a sua delação. E são esses temas que Kazan associa à essência do que seria o americanismo, a liberdade e a democracia americanas.

(8) Pauly, Thomas H. - op. cit. p. 151

(9) Pauly, Thomas H. - op. cit. p. 160

Embora seja necessário passar, obrigatoriamente, pelo seu estigma, procuraremos não fazer dele uma baliza, mas ao contrário, o momento em que se aguçam conflitos já inscritos anteriormente e que podem ser resumidos nas questões do direito à identidade e à livre expressão do pensamento, entendido aqui no seu sentido mais amplo, onde o trânsito das idéias e das crenças, ou das adesões, em face de uma moral preestabelecida, determinam o seu lugar de inserção ou de isolamento no grupo social e suas ambivalências. Imigrante, estrangeiro, comunista, artista, delator, culpado, traidor, excluído, anti-americano são atributos que podem se inseridos num mesmo universo conceitual. Num universo de inclusão/exclusão que se engendra e convive ao mesmo tempo com as crenças do "Sonho Americano" - os Estados Unidos são uma terra de liberdade onde todos podem construir um mundo melhor, livre de restrições, democrático, com igualdade de oportunidade para todos - e sobretudo do "melting pot": a América é o resultado da integração harmoniosa dos imigrantes e de suas contribuições, onde a própria noção de estrangeiro, de excluído, seu oposto extremo não teria sentido.

Dessa forma, o que são preocupações pessoais de um criador, dialogam com a sua realidade histórica: oscilam em Kazan uma forte pertinência à sua origem mediterrânea, estrangeira e crítica: a sensualidade, a capacidade de adaptação, e a desconfiança, ao lado de uma adesão firme

àquilo que identifica como americano: a liberdade de expressão, a democracia que permitem que, a partir do pleno funcionamento das instituições, do cumprimento da lei, e da exposição e conhecimento do que está errado, a sociedade possa caminhar.

Mas essa oscilação não ocorre sem conflitos, pois a própria sociedade, embora apregoe a liberdade de opiniões, crenças e afiliações, engendra também seus momentos de revisão dessas adesões. O exame das lealdades depois do fim da Guerra, acrescido do Macartismo, foi sem dúvida o mais dramático. Mas não foi o primeiro.

A idéia da América como uma terra cujo destino é servir de abrigo a todo homem perseguido ou sem chances de se desenvolver, convive, desde a Independência Americana, com o controle das idéias e pertinências dos homens que para ela acorrem, e a imposição das regras de como devem viver. Mesmo sendo uma nação que se constitui a partir de sucessivas vagas de imigração, sempre é possível apontar "estrangeiros" traidores, como portadores de um mal que coloca a nação em risco. Esses estrangeiros estariam associados aos países que se opunham aos Estados Unidos. Quando o "Alien & Sedition Act" é votado em 1798 o alvo são idéias francesas. No livro "América! América! Três séculos de emigração para os Estados Unidos (1620 -

1920)"(10), Jeanine Brun analisa detidamente essa questão. Mostra como, naquele momento, os Federalistas, por medo de jacobinismo votaram os "Alien & Sedition Act" que autorizavam a prisão de estrangeiros inimigos ou sediciosos. Observa que "Na verdade, a crise de xenofobia de 1798 como as grandes leis sobre a naturalização de 1795 e 1802 desenham um quadro durável: os Estados Unidos, criação voluntária, tinha o direito de definir as regra de acesso à cidadania americana. Liberais, elas estavam fundadas, no entanto, sobre a idéia de uma assimilação desejável dos recém chegados a uma realidade definida antes deles e sem a sua participação, por uma maioria de americanos de origem britânica e de religião protestante(11)".

Por outro lado, são os próprios imigrantes, que dentro e fora dos Estados Unidos contribuem para forjar a crença, numa nova vida, onde a adaptação é inconteste e onde as velhas realidades e problemas se dissolverão, numa terra de renascimento e purificação. Stavros, o personagem central de "America America" de 1963, que emigra da Turquia para os Estados Unidos no início do século, diz isso várias vezes ao longo do filme. Vale lembrar que o termo "melting pot" é tirado de uma peça escrita por um dramaturgo imigrante - Israel Zangwill feita em 1908 e dedicada a Theodore Roosevelt: "A América é o crisol de Deus, a grande forja

(10) Brun, Jeanine - America! America! Trois siècles d'émigration aux États-Unis (162-1920), Paris, Éditions Gallimard, 1980, 252 p.

onde todas as raças da Europa se dissolvem e se reformam!"
(11).

Mas apesar dos esforços da americanização, a identidade estrangeira de origem, não se apaga pela nova pertinência. Ao contrário, ao longo desse século em torno da Primeira Guerra quando chegam aos Estados Unidos mais de 10 milhões de imigrantes, essa questão torna-se central na história americana e Kazan uma dentre as suas inúmeras expressões. O "melting pot" que se engendra neste período e chega até o fim dos anos 60 trai a necessidade de unidade e de coesão em torno da nação. Desta coesão e da conseqüente integração à sociedade viriam a igualdade de oportunidades e a prometida riqueza e bem estar. É importante lembrar que a americanização não fica apenas nos ideais. Há toda uma política de integração que se desenvolve neste sentido a partir de 1915, ao mesmo tempo em que a desconfiança com relação ao estrangeiro, ao não integrado, também persiste(12).

A América é por excelência uma terra de abrigo a perseguidos, fugitivos e imigrantes - e por isso mesmo, e paradoxalmente, já que todos vieram de fora, gerador de conflitos. Apenas como exemplos do último século, ocorreram "medos vermelhos" em 1919, 1920, 1938, e entre 1947 a 1956

(11) Zangwil, Israel - "The Melting Pot, Nova York, 1909 IN Brun, Jeanine - op. cit. p. 226

(12) Brun, Jeanine - op. cit. p. 222

- anteriores e posteriores às guerras mundiais (13). Esses são alguns dos momentos em que a pertinência dos valores definidos em cada um destes momentos como americanos, e a lealdade a eles, é examinada e atualizada. Aos supostos desvios, destinam-se perseguições violentas. Leis arbitrárias (Smith Act, Mc Carran Act herdeiros de atos similares como o Alien & Sedition Act de 1789) que permitem investigar, deportar e até matar imigrantes estrangeiros, sobretudo aqueles tratados como traidores por aderirem a ideologias como o comunismo, que ameaçam o próprio sistema vigente. Basta lembrar que Sacco e Vanzetti em 1927, e Julius e Ethel Rosenberg em 1951 são condenados à morte com execuções bárbaras e espetaculares, sob protestos mundiais. O mal vem de fora. O mal vem do porto.

Mas como em nome dos ideais do "sonho americano", muitos homens de origem estrangeira, e sobretudo os negros, se viram por décadas à margem do crescimento econômico e da participação política, o ideal da busca da coesão não mais se sustenta. O fim dos anos 60 assistem à explosão dos movimentos negros que se estendem depois para outras etnias. Esses grupos passam a valorizar a afirmação à pertinência étnica e cultural de origem (black is beautiful). A busca pela integração apregoada pelo "melting pot" dá lugar à afirmação da própria diferença: o "salad

(13) Tailleux, Roger - op. cit. p. 32

bowl" (14). A identidade americana passa a ser expressa, não mais pela busca da unidade, da integração, mas ao contrário, pelo respeito à diferença e à pluralidade.

A partir destas questões que localizamos como centrais no engendramento da obra deste cineasta, como compreende e recorta o real a partir dos seus filmes, vamos analisar detidamente dois filmes: "Sindicato de Ladrões" de 1954" e "Rio Violento" de 1960.

O período histórico enfocado pelos filmes vai do início do governo Roosevelt em 1933, quando se passa a ação de Rio Violento, passando pelos anos 50, quando é encenado e se passa "Sindicato de Ladrões" - (embora em nenhum momento o filme se dedique a datar sua ação), - até 1960, quando a história dos anos 30 é encenada.

Retrata um período na história americana, marcado pela crise econômica mais violenta - 1929 - e por ações de intervenção do Estado até então inéditas, o que, se não se configurou realmente numa mudança estrutural da vida econômica e social americana, como mostra Barton Bernstein, (15), cria novos organismos de intervenção federal (como o Tennessee Valley Authority por exemplo), novas formas de

(14) Conforme Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p.107

(15) Bernstein, Barton - "The New Deal: The Conservative Achievements of Liberal Reform" IN Toward a New Past, Nova York, Pantheon Books, 1968, p. 263

relacionamento entre o Estado e os cidadãos, que são vivenciados como "novos", como um tempo de esperança e renovação, ou mesmo de "traição" aos valores americanos, como designava este período o senador Joseph MC Carthy durante os anos 50.

Todas as outras obras de sua cinematografia serão também abordadas, dependendo das questões tratadas, e da possibilidade de acesso aos filmes.

A beira do cais se desenvolve "Sindicato de Ladrões " (On the Waterfront) filme de 1954. Esta obra aborda a corrupção no interior do sindicato dos portuários de Nova York e Nova Jersey que vinha ocorrendo naquele momento. Esse fato havia sido denunciado numa série de artigos do jornalista Malcom Johnson em 1950, onde expunha o controle que era exercido sobre os trabalhadores, as condições iníquas a que eram submetidos para poder trabalhar e a lei do silêncio que os gangsters impunham através de ameaças de morte, evitando investigações.

Kazan aborda esta situação colocando o personagem principal dividido entre a obediência à lei do silêncio, o que beneficiaria o sindicato e a necessidade de colaborar com o poder público para que, denunciando os culpados, a justiça pudesse atuar. O paralelo com a colaboração de Kazan é nítido, mas é possível se estender pela América durante a

Guerra Fria, pelo combate aos comunistas e pela vigência dos macartistas no poder. A livre expressão do pensamento é uma realidade suspensa. A ela se sobrepõe a força e o arbítrio, quebrados apenas pela consciência individual que conduz à verdade e à mudança pela exposição dos fatos.

"Rio Violento" (Wild River) de 1960, mostra os conflitos entre o liberalismo americano e a intervenção do Estado que caracterizou algumas das ações do governo Roosevelt. Neste filme temos o choque da entrada de um "quadro" do governo de F.D.R. (Franklin Delano Roosevelt)- um intelectual nortista - numa pequena comunidade rural do sul, às margens do rio Tennessee, para impor mudanças através da instalação de uma barragem, obrigando que parte da região seja inundada. Nesta situação, homens são obrigados a abdicar de hábitos e crenças enraizadas, em nome do progresso, abrindo mão daquilo que acreditam, constitui a essência da democracia americana. Ao dar forma a este embate, Kazan mostra diferentes concepções sobre o devir histórico e sobre a própria essência do americanismo. Como a história se faz e caminha.

No filme, uma velha senhora se recusa a vender suas terras ao governo, advogando a seu inalienável direito de dispor de si e de sua propriedade. O filme mostra o embate entre duas ordens de verdade onde uma não pode se opor a outra, não pode eliminar a outra. Aqui não há uma verdade a

ser restituída. Embora a ilha seja tomada por força policial, a defesa de uma concepção de mundo não se submete inteiramente à outra, pois deixa registros de suas marcas indelévels.

"*Pânico nas ruas*" (Panic in the Streets) de 1950, será outra das obras abordadas. Mostra a investigação policial de um estrangeiro que entrou ilegalmente no país e foi assassinado. Ele estava com peste. Assim o motivo da perseguição é capturar aqueles que tiveram contato com ele para impedir que o país seja atingido por uma epidemia trazida de fora. Ocorre que durante a própria investigação, levada a cabo pela polícia e por um funcionário da saúde pública, se explicitam as mazelas da burocracia, do poder, e da própria comunidade que dificultam a investigação. Assim, aquilo que vem de fora, que é perigoso, assustador e que põe em risco a comunidade, tem também suas possibilidades reparadoras, na medida em que obriga os indivíduos a verem aquilo que não viam. O susto, a intromissão do mal, da peste e do estrangeiro são afinal, apesar das dores, regeneradores. Quando a verdade se expõe ela permite a mudança. A crítica, o olhar do estrangeiro e do artista são imprescindíveis para a saúde da sociedade. A crença de Kazan na exposição do que julga ser a verdade como elemento regenerador é anterior a 1952.

"O Clamor do Sexo" (Splendor in the Grass) filme de 1962, se passa em 1929 no Texas. Neste filme a essência do tempo e da mudança histórica é o tema central. "O Clamor do Sexo" se preocupa em descrever o próprio trabalho do tempo, esta obscura degradação e metamorfose que transforma em estranhos um casal apaixonado, um poderoso em homem acabado, um país estável em um povo à deriva, uma moral estabelecida, em moral caduca. A destruição ou a transformação de valores, de todos os valores, esse é o eixo de um filme cujas diferentes vozes unem-se, tendo por denominador comum a idéia de crise" (16).

"Emigração é a melhor escola de dialética.
Refugiados são os mais ousados dialéticos. São
refugiados como resultado de mudanças e seu
único objeto de estudo é a mudança"

"Diálogos dos Refugiados"
Bertold Brecht(17)

Todo mundo tem suas razões"
Jean Renoir, segundo Elia Kazan (18)

Elia Kazan é anatoliniano - vem de uma família grega que há várias gerações vivia na "diáspora" grega na Ásia

(16) Rivette, Jacques - "L'art du Présent" IN Cahiers du Cinéma n. 135, Éditions de l'Étoile, Paris, junho 1962, pag. 36

(17) Brecht, Bertold - "Diálogo dos Refugiados" IN Ewen, Frederic - Bertold Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo, tradução de Lya Luft, São Paulo, Ed. Globo, 1991, p. 353

(18) Kazan, Elia - Une Vie, Paris, Grasset, 1988.

Menor, em Kaisery, Turquia(19). Nasceu em 1909 e em 1913 chega aos Estados Unidos. Duplamente imigrante, sua atividade artística é marcada pela oscilação constante entre ser ao mesmo tempo estrangeiro e americano. Entre ser alguém que está fora e dentro da sociedade e dos problemas que analisa. Entre envolvimento e crítica. "Eu cresci numa família onde dos dois lados se sabia que a sobrevivência dependia da capacidade de enfrentar uma ameaça permanente. Foi assim que trouxemos conosco o sentimento de que estamos sempre no estrangeiro"(20).

Kazan é jovem durante os anos 30 "Anos ferventes" (21), quando a Depressão e a necessidade de reverter um quadro de miséria e desemprego nunca experimentados nos Estados Unidos, dão margem ao idealismo e à possibilidade aparente de se mudar o mundo. É o momento de crença e esperança na revolução e na União Soviética, no poder das massas, da conscientização, da militância intelectual e do Partido Comunista. Mas é também o momento do New Deal que navega paralelo e também fomenta a idéia de reconstrução de um mundo em destroços. E no Velho Continente o fascismo

(19) A região da Ásia menor onde se encontra Kaisery foi grega até a conquista turca, por volta de 1300. Mas os habitantes gregos lá permaneceram na condição de minoria oprimida e terrorizada. Kazan descreve esta situação em seu filme "America America" de 1964. Ciment, Michel - Kazan par Kazan, Stock, Paris, 1973, p. 9

(20) Ciment, Michel - op. cit. p. 24

(21) Clurman, Harold - The Fervent Years: The Story of the Group Theater and the Thirties, Nova York, Hill and Wang, 1957

floresce . "Nós idealizávamos os povos da União Soviética e o que faziam. Esse sentimento não nos abandonou jamais. Adorávamos o seu teatro: Meyerhold, Vaktangov, Stanislavski. Imitávamos os seus métodos"(22).

Se no plano político parecia ser possível lutar e agir praticamente pela criação de um mundo melhor, atuando nos teatros amadores jovens ou voltados para os proletários, se levantavam platéias com palavras de ordem. Neste movimento, o próprio teatro também mudava, abraçando estas mesmas causas, ao mesmo tempo em que o realismo, a veracidade dos sentimentos e a exploração do cotidiano se impunham. Kazan participa de vários grupos de teatro, o mais importante deles é o "Group Theatre" onde faz toda a sua formação: "a idéia central do Group Theatre era fazer poesia dos acontecimentos ordinários da vida. Isso foi ativado pela Depressão e pela nossa reação. Tínhamos a impressão que eram os fundamentos da sociedade que deveriam mudar. Depois havia um outro elemento: o sistema de Stanislavski nos permitiu compreender melhor a vida dos seres humanos e a nossa tarefa era então revelar as profundezas. De outro lado Freud começava a ser bem conhecido. Todas estas correntes se misturavam no Grupo: a esquerda, a introdução de Freud e de Marx, um engajamento desinteressado e a vontade de criar um mundo novo." (23)

(22) Ciment, Michel - op. cit. p. 59

(23) Ciment, Michel - op. cit. p. 38 e 39

Em outros grupos controlados pelos comunistas como o "League of Workers Theatre" ou o "Theatre of Action" Kazan trabalhava como ator, diretor ou técnico. Só não chegou a atuar no o "Federal Theatre" criado pelo governo Roosevelt para dar emprego a mais de 10 mil atores e técnicos desempregados durante a Depressão. "Nestes grupos,- segundo sua opinião 30 anos depois- as peças eram contos de fada comunistas típicos. A injustiça social era vencida pela união das pessoas numa ação de massa. Mas isso não acontecia na sociedade, só nos nossos teatros. Era um ritual tão imutável quanto a missa católica"(24).

Ideais políticos se misturam a ideais artísticos vindos da como o método Stanislavski. A concepção de encenação deste famoso teatrólogo russo que criou uma nova escola de interpretação chegou aos Estados Unidos em 1925. O elemento central de sua concepção artística é o realismo centrado na interpretação dos atores. O famoso "Método" que Kazan viu pela primeira vez com Harold Clurman e Lee Strasberg no Group Theatre baseava-se na veracidade da interpretação. O autor não interpreta, ele virtualmente se torna o personagem, deve pensar e reagir como ele, a partir de exercícios e da observação minuciosa: os laboratórios. Kazan torna-se um mestre na formação de atores pelo "Método". Em 1947 cria o Actor's Studio com Cheryl Crawford. Segundo (24) Ciment, Michel - op. cit. p. 30

Kazan "Stanislavski nos convinha porque não tornava magnífico o homem heróico, mas o herói em cada homem. Essa idéia russa da alma profunda num ser apagado combina bem com o temperamento americano"(25).

É nos anos 30, mais exatamente a partir de 1935, que a União Soviética, preocupada com Hitler, procura, através de seus Partidos Comunistas, armar "frentes populares" com o apoio e a adesão de várias tendências de esquerda. Para o Partido e para as frentes carregadas de "companheiros de viagem" iam comunistas e esquerdistas de vários matizes, estimulados pela situação interna e externa e a esperança numa mudança. "Em 1935, aderir ao Partido Comunista significava sustentar a justiça social, patriotismo e, realmente moderação. Como o comunismo nas democracias ocidentais projetava uma imagem reformista democrática e anti fascista em meados dos 30, sua política ou imagem atraía para suas fileira muita gente de classe média que nunca antes, ou depois, consideraria aderir, assim pode-se afirmar que o P.C. nesses anos estava carregado de companheiros de viagem" (26). Isso torna possível privar das práticas no interior do Partido Comunista Americano. E rejeitá-las.

(25) Ciment, Michel - op. cit. p. 59

(26) Cauter, David - The Fellow Travellers - Intellectual friends of Communism, New Haven, Yale University Press, Ed. revisada, 1988, p. 176 (original de 1973)

Assim, tornar-se americano para Elia Kazan combina com atividade artística e militância política, termos que podem inclusive se confundir. Mas não sem conflitos. Ter pertencido ao Partido Comunista Americano entre 1934 e 1936 tem consequências bem mais profundas em sua existência e em sua obra do que o futuro que teve o socialismo com a sua adesão ao PC.

Mas tornar-se artista e americanizar-se contrariava as expectativas da família, e as suas próprias que mesclavam esperanças mas também uma dose ainda maior de revolta e crítica contra esta mesma sociedade. "Foi durante o seu reino que comecei a quebrar minha velha forma de anatoliano, graças a F.D.R. (Franklin Delano Roosevelt) e a M.D.T. (Molly Day Thacher) - minha mulher, Molly, outra individualista intrépida e obstinada. Foi durante os anos de F.D.R. que descobri que poderia pertencer a este povo, ao invés de me erigir contra ele. O espírito dos anos 30 me salvou de minhas raízes"(27).

Durante os anos 40 Kazan torna-se um diretor de teatro consagrado na Broadway e em 44 é chamado por Hollywood. Como mencionamos na introdução deste trabalho, Kazan pertence a uma geração de novos cineastas que começou a filmar em meados dos anos 40 (Nicholas Ray, Joseph Losey, Robert Hossen entre outros). Esta geração é marcada por

(27) Kazan, Elia - op. cit. p.138

preocupações sociais, e foram influenciados, pelo Neo-Realismo italiano que pregava um cinema sem artifícios, em contato direto com a realidade, fora dos estúdios, não usando atores profissionais, mas os próprios personagens retratados pelo filme.

Nos Estados Unidos, no mesmo período, já aparecem filmes cujos temas centrais colocam em evidência estas questões. Foi para fazer um cinema deste tipo que o então prestigiado diretor de teatro da Broadway é convidado em 1944 para ir para Hollywood, levando sua experiência de encenações e textos realistas (Tennessee Williams, Arthur Miller, Clifford Odets e outros). Mas segundo o próprio Kazan reconheceria vários anos depois, esses filmes eram ainda muito edulcorados. "Zanuck (o produtor da Fox que orientava como se dosavam os ingredientes dos filmes) pegava os problemas sociais - do negro, do judeu - e transformava em histórias de amor" (28). Apesar disso, para a época já era um avanço mostrar no cinema negros em suas próprias casas, com seus próprios problemas, e não como serviçais. Neste período Kazan fez "Laços Humanos" em 1945 sobre as questões da puberdade numa família pobre, "O Justiceiro" de 1947 sobre um erro judiciário, "A Luz é para todos" de 1947 sobre antisemitismo que recebeu Oscar de melhor filme e melhor direção, e "O que a carne herda" de 1949 sobre racismo negro.

(28) Ciment, Michel - op. cit. p. 104

Se o fim da guerra trouxera à tona uma maior preocupação com estes temas, é também quando se inicia o colapso dos grandes estúdios de Hollywood . As grandes companhias cinematográficas - as " Majors" - como a Metro Goldwin Mayer, a 20th Century Fox ou a Warner Brothers -tem o seu enorme poder econômico reduzido -com a instituição de uma lei anti-truste votada pelo Congresso em 1948 (29). Esta lei impedia que as Companhias mantivessem todo o monopólio da produção e distribuição dos filmes, como vinham fazendo desde o início da indústria cinematográfica quando um filme era controlado desde o momento da concepção do seu assunto, diretor, atores, montagem, até em quais salas e durante que períodos deveria ser mantido em cartaz . O fim do monopólio reduz o controle sobre os exibidores e desta forma os ganhos.

Por outro lado, com o surgimento e aumento vertiginoso do número de espectadores de televisão, o público fiel dos cinemas diminui ano a ano drasticamente: em 1946, 86 milhões de pessoas vão ao cinema por semana. Em 1950 são 60 milhões e em 1956, 51 milhões (30), tornando-se hebdomadário, ao contrário da frequência quase diária que caracterizara o cinema até o advento da televisão.

(29) Pauly, Thomas H. - op. cit. p. 140

(30) Pauly, Thomas H - op. cit. p. 140

A migração do público para a televisão reduz ainda mais os capitais destinados a Hollywood . Os bancos que investiam no cinema voltam-se para a nova atração. Esta situação torna a estrutura da industria cinematográfica existente obsoleta para fazer face a esta nova realidade econômica.

Mas há ainda um outro elemento, para as mudanças no cinema do período: as sequelas do macartismo. Segundo o crítico francês Jean Douchet, a queda do mito hollywoodiano está ligada ao "traumatismo provocado pela caça às bruxas, o clima de medo, as crises de consciência, as baixezas e indignidades que suscitou, e que romperam qualquer veleidade de audácia criativa verdadeira. (...) Pela primeira vez Hollywood vai ser confrontada com a brutalidade do fato político e não pode ir contra o conformismo moral ambiente. Suas mudanças, sobretudo para concorrer com a TV vão ser jogadas ao nível dos gêneros."(31). Douchet conclui que este foi um efeito irônico do macartismo que "querendo fortificar a fé inquebrantável na América, então no apogeu do seu poder, acorda a inquietação e a crise de confiança. Todos os filmes importantes dos anos 50 e 60 tratam da vulnerabilidade das certezas e da ambiguidade da moral. Seja os jovens Nicholas Ray, Mankiewicz, Billy Wilder, Losey, Preminger, Kazan, Minelli, Huston, Fuller, etc e também os

(31) Douchet, Jean - "Télévision et Mac Carthisme" IN L'art d'aimer", Paris, Éditions de l'Étoile, 1987, p. 181

antigos Cukor, Sternberg, Sirk, Vidor, Hawks, até John Ford" (32).

Se ambiguidade se tornava um tema mais presente, são também os perdedores e as mazelas do "sonho americano" que fazem sua entrada nas telas e se passa a criticar desde o sistema político corrupto - "A Grande Ilusão" de Robert Rossen (All The King's Men) de 1949- à questão dos índios mostrada agora sob outro ângulo, como em "Rastros de Odio" (The Searchers) de John Ford de 1956.

Dentro deste quadro, o tratamento crítico da história americana é um dado presente do cinema da época. O que certamente marca a obra de Elia Kazan entre seus contemporâneos é o papel que a dinâmica histórica tem em seus personagens.

As tramas construídas em seus filmes mostram sempre situações onde o início é demarcado já pela inserção num momento de mudança histórica de grande escala, e como elas são vividas pelos indivíduos em suas possibilidades de aderir ou resistir a elas. É nesse sentido que podemos tomar suas criações como "micro-histórias" que nos revelam, na dimensão do indivíduo, escala por onde Kazan transita sempre, mostrando como os processos históricos podem ter

(32) Douchet, Jean - op. cit. p. 182

sido vividos e como estas mudanças interferem na sua própria identidade.

O conflito nos filmes de Elia Kazan se explicita na primeira cena. Não há neles a estruturação clássica do cinema americano, de uma situação que começa bem, uma organicamente (conforme a definição de Deleuze que abordamos no capítulo anterior), que se quebra com a entrada de elementos estranhos, e que no final se reestabelece. Essa estrutura, como já vimos, remonta a Griffith. Em Kazan isso não acontece. Todo início de filme já engendra uma situação de crise de valores e mudança histórica.

"Sindicato de Ladrões" (1954) introduz o espectador numa situação arbitrária. Um homem que "falou" vai ser morto pelo sindicato corrupto que controla o porto. Terry Malloy é a isca deste assassinato. A ação do filme consiste nas pressões que Malloy, culpabilizado por seu ato, recebe para calar-se ou revelar o que sabe e contribuir para corrigir a situação (aderindo, nesta segunda hipótese, à causa certa, mas não justa, na medida em que implica delação). Neste processo se deixa levar pelo amor, pela culpa e pela consciência que lhe traz Edie Dolan, irmã do homem a quem ajudou a empurrar para a morte, revelando a uma comissão criminal tudo o que sabe sobre a gangue. Mas processo não é de mão única, não se trata de trazer a luz àqueles que estão na escuridão, de converter o mau em bom. Porque se Terry

muda, Edie, a moça cheia de princípios, educada em colégio de freiras, também é atraída pela sensualidade de Terry, pela sua inconsciência, pelo caos e tudo de que foi protegida. A ambivalência está sempre presente

"Rio Violento" de 1960 se abre com imagem de um filme de propaganda do governo de Roosevelt, "The River" de Pare Lorentz de 1933, mostrando as enchentes do rio Tennessee e suas consequências dramáticas para a população. Quando Chuck Glover sai do ônibus que o trazia de Washington e põe os pés na pequena cidade, onde deve inundar terras para fazer uma barragem, já se sabe, pelo olhar dos que o rodeiam, que o conflito está armado.

Em "O Clamor do Sexo" de 1960, Deanne e Bud estão se beijando ardentemente, mas Deanne interrompe o idílio, lembrando ao namorado que "não podem fazer isso".

Na primeira cena de "Movidos pelo ódio", de 1969, Eddie e sua mulher acordam e se comportam como autômatos da sociedade moderna. Ao sair com seu carro esporte para o trabalho, Eddie joga o carro debaixo de um caminhão, criando um acidente que o obrigará a refazer toda a sua vida. Não há nestas cenas qualquer situação idílica ou ideal que será interrompida por circunstâncias que lhes sejam estranhas. É na própria situação que vivem os personagens e suas contradições que se produzem os choques e as mudanças.

A história não é um conto harmônico interrompido por circunstâncias exteriores que, quando forem removidas, tornam possível a volta à harmonia. A vida é desarmônica, e mesmo na felicidade ou na ausência de conflitos as contradições estão latentes. Desta forma, a ação dos filmes vai da crise à mudança, que pode significar uma nova identidade ou não. Mas este trajeto acaba interferindo em todos personagens, não importa se querem ou não mudar. São carregados pela dinâmica da crise cuja margem de manobra é pequena.

As mudanças em geral se engendram por triângulos. Aquele que é o objeto da mudança se deixa levar, ora para um lado, ora para outro, até ser capaz de aderir ao que lhe cabe realmente, até a tomada de consciência, que em geral, nos filmes, vem acompanhada de uma relação amorosa. (Na filmografia de Kazan em anexo, expomos como o processo se repete em praticamente todos os filmes.)

A consciência é trazida por conflitos, e pelo amor despertado por um outro, em geral sempre ligado ao lado contrário daquele que deve mudar. Mas nenhum dos lados sai imune do processo. Não é a conversão de um no outro. É a mudança dialética que incorpora elementos de ambos os lados.

A natureza é outro elemento presente e atuante nos filmes. Começa pela presença repetida de portos - faixa estreita, limite entre a terra e a água onde se passam "Pânico nas Ruas" e "Sindicato de Ladrões". Mas se o porto é uma passagem entre a natureza e a civilização, entre o que está fora e o que está dentro, o mar, quedas d'água, enchentes, água em movimentos de grande intensidade são uma constante, marcando com sua força e presença a destruição e a vivificação que produzem. Ela também, elemento ambivalente como os homens com quem se relaciona. "Rio Violento", "Vidas Amargas", "Clamor do Sexo", já começam marcados pelos seus movimentos incontroláveis, pela sua força que tudo arrasta para terminarem acalmadas depois do turbilhão.

Assim, como se procurará mostrar ao longo das análises de alguns filmes, o movimento da história, é o conflito. Espaço limitado entre o que indivíduos podem e devem fazer, o respeito às singularidades que os opõem, e a impossibilidade virtual de convertê-los sem danos. Mas como "todos tem suas razões" segundo Kazan (idéia que toma de Jean Renoir), o conflito é dialético porque, como mostram suas imagens, nada na história se destrói ou desaparece inteiramente, e as oposições convivem no mesmo plano - entendido como lugar e recorte cinematográfico. O novo impregnado pelo velho.

Porém, há uma exceção. Apesar de toda a ambivalência dos seres humanos enfocados nos filmes, pode-se detectar indivíduos e situações onde esta está ausente. Há um foco negativo que não é permeado pela ambiguidade. Quando Kazan retrata a gangue do porto em "Sindicato de Ladrões", ou o personagem de Fernando de "Viva Zapata" um revolucionário profissional não há ambiguidade: ele é inflexível, interesseiro, sem escrúpulos e se adapta a qualquer realidade para se manter no poder. Não tem consciência não é sensível a nada além de suas próprias convicções e interesses. Quanto à gangue, em momento algum do filme nenhum personagem esboça algum traço de humanidade, consciência, salvo Charlie, o irmão de Malloy que não quer ver a sua morte.

Embora o chefe do sindicato vocifere a sua condição de criança pobre que teve que lutar para sobreviver, embora demonstre por seu protegido Malloy um amor filial, ele é essencialmente mau, corrupto, interesseiro e nada o demove de suas ambições. Embora Kazan seja capaz de afirmar que "todos tem suas razões", paradoxalmente, o "agitador profissional", conforme sua própria definição, um comunista, e o sindicato corrupto, não têm remissão, são a encarnação do mal irremediável, e têm que ser combatidos .

CAPITULO 4: DE 1930 a 1960

O período histórico abordado neste trabalho através dos filmes e do momento em que são realizados, vai dos anos 30 aos anos 60 do nosso século. Através dele será possível observar -- sobretudo entre 1930 e 1954 - o desenvolvimento de algumas problemáticas até então inéditas na história americana: uma crise econômica e social sem precedentes, acompanhada de uma intervenção do Estado até então desconhecida nos negócios americanos. Passada a Segunda Guerra Mundial, o país assume um novo papel na ordem internacional modificada e marcada já por uma nova guerra, desta vez "Fria", o que conduz à procura do alargamento de influências no mundo exterior - na forma da ajuda econômica, militar - e do controle ideológico contra o inimigo comunista. Estas questões se estendem ao plano interno, e o país torna-se o primeiro alvo do controle de lealdade buscado no plano externo.

De acordo com os historiadores Arthur Schlesinger, William Manchester ou Mario Einaudi(1) é possível ver o

(1) Schlesinger Jr, Arthur M. - La era de Roosevelt: La Llegada del Nuevo Trato, vol II, 1a. ed. em espanhol, tradução de Jose Meza Nieto, México, Union Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1968 (edição original americana de 1958)

governo de Franklin Delano Roosevelt - entre 1933 e 1945 - como uma administração inédita na história americana, marcada por intervenções nos negócios privados, reconhecimento do governo comunista da União Soviética - rechaçado desde 1917 - aumento da importância e do controle estatal, expansão de atividades reguladoras, fortalecimento de atividades de coordenação e racionalização da produção industrial e agrícola, benefícios trabalhistas como seguro-desemprego, seguridade social, diminuição da jornada de trabalho, aumento da tributação progressiva e medidas tímidas de dessegregação racial. De todos os historiadores, é certamente Arthur Schlesinger Jr. aquele que mais se dedicou à caracterização do governo Roosevelt como de uma nova "era". Descrevendo as inúmeras medidas que caracterizaram os primeiros "100 Dias", o historiador não esconde o seu entusiasmo: " Nos três meses que se seguiram à posse de Roosevelt, o Congresso e o país sofreram um bombardeio presidencial de idéias e de programas totalmente desconhecido na história norteamericana" (2).

Ao mesmo tempo em que o governo empreende estas mudanças, a oposição - republicanos no primeiro momento e a partir de 1938, já no segundo mandato presidencial,

Eunaudi, Mário - La Révolution du New Deal, tradução do inglês de Bernard Cazes, Paris, Armand Colin, 1961

Manchester, William - The Glory and the Dream: A Narrative History of America 1932-1972, Vol I, Boston, Little, Brown and Company, 1973

(2) Schlesinger Jr., Arthur M. - La Era de Roosevelt: La Llegada del Nuevo trato, vol II, op. cit, p. 19.

constituída em ala conservadora formada por representantes Democratas do Sul e republicanos do Norte -associa estas medidas à socialização, aproximação com Moscou, sugerindo por essa via o seu caráter anti-americano.

Esta desconfiança em relação a nova maneira de conduzir os negócios do Estado se afirma de maneira categórica quando, em 1938 a ala conservadora instala pela primeira vez a "Comissão de Atividade Anti-Americanas" encarregada justamente de investigar dentro do próprio governo o conteúdo, a procedência e a lealdade de tais políticas e procedimentos. Como se a regulação da econômica, o aproveitamento racional de recursos ou a contenção de crises fossem contrários à mentalidade americana cristalizada na livre iniciativa, num Estado pouco atuante, e na falta de qualquer preocupação social.

Se insurgem contra o "Works Progress Administration" uma das inúmeras agências governamentais criadas em 1933 e que empregava 40 mil artistas em atividades múltiplas. Como resultado das investigações, fecham o "Federal Theater", acusado por seu caráter político subversivo. Subvenções também são cortadas. A ação desta Comissão só foi interrompida devido à Guerra.

Com a entrada do país na Guerra, os controles reguladores do New Deal em relação às grandes empresas vão

relaxando, e estas retomam o antigo vigor, inclusive como aliadas das Forças Armadas na condução dos seus negócios. No front externo, Roosevelt torna-se aliado de Stalin e os acordos selados em Yalta em 1945, são considerados internamente, pelos inimigos do presidente, como uma capitulação que permitirá a expansão dos russos.

Finda a Guerra, morto Roosevelt, a luta contra o avanço da influência dos soviéticos torna-se a preocupação central de seu sucessor, Harry Truman. Os americanos agem pela espionagem, pelo envio de apoio militar (Grécia e Turquia em 46), pela ajuda econômica (Plano Marshall em 1948), pela intervenção militar, (Coreia em 1950), pelo reforço do seu poder armamentista de "contenção, e o controle da informação através de agências como a C.I.A. criada por Truman.

A orientação da política econômica e social defendida por Roosevelt, não é seguida por seu sucessor. Truman, não consegue manter os controles de preços, de salários e de aluguel do período da Guerra. O 80o. Congresso americano eleito em 1946, de maioria conservadora, elimina essas concessões além de diminuir o orçamento federal, eliminar programas sociais, pôr fim à influência do governo na política científica, educação superior e relações raciais.(3).

(3) Graham Jr, Otis L. - "Anos de Crise: A América na Depressão e na Guerra 1933-1945 IN Leuchtemburg, William E Q

Harry Truman não partilha com o antecessor as mesmas idéias sobre a convivência pacífica e diplomática com os soviéticos. É o próprio presidente e seus assessores que logo depois do final da Guerra tratam a ameaça comunista como o elemento central de sua política externa, com consequências em toda a política interna. "Depois de 1945 a administração Truman renunciou gradualmente às prioridades da administração Roosevelt. As bases para isso podem ser encontradas em duas linhas dominantes do pensamento de Truman: uma profunda desconfiança em relação aos objetivos soviéticos, e uma crença na importância da superioridade militar(...) Truman caracterizava o conflito Estados Unidos - União Soviética em termos moralistas, vê o papel da América como uma "missão", redefinindo "apaziguamento" como falha dos Estados Unidos em se opor a mudanças revolucionárias ou divisões" (4). Antes mesmo que os opositores criticassem no Congresso o que consideravam falta de empenho do governo no combate aos comunistas, que pareciam pulular no governo, servindo como espões para a União Soviética, é a própria condução da política externa da administração Truman que "populariza a retórica da América onipotente, fazendo acreditar que uma vitória americana era

Século Inacabado, vol I, trad. Alvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p. 467

(4) Theoharis, Athan - "Truman and the Red Scare" IN Reeves, Thomás C (editor), McCarthyism, Florida, 1989, p.66 e 67

inevitável, desde que o país possuísse a necessária vontade e resolução"(5).

Apesar desta retórica, como casos de supostas traições continuam a aparecer, como o da revista Amerasia que em 1945, publicara documentos secretos do governo sobre a China, em 1947 Truman institui uma "Comissão de exame da lealdade" dos funcionários públicos. O FBI começa as investigações cujos métodos não primam pelas garantias aos direitos constitucionais, baseando-se em denúncias anônimas, na observação de atitudes designadas como suspeitas ou fora das normas (homossexualismo por exemplo), ou por associação dos funcionários a linhas de pensamento vistas como dissidentes. Depois da criação desta Comissão, os deputados como o democrata Walter Mc Carran, propõe outras medidas de controle de lealdade como a inscrição e o controle do Procurador Geral, a todas as organizações sindicais e comunistas, restringindo também a entrada de estrangeiros.

Em 1949 os americanos recebem a notícia de que não são o único país que possui a bomba atômica. Alger Hiss antigo funcionário graduado do New Deal é acusado e declarado culpado de participar da rede de espionagem que entregou ao inimigo estes segredos. A China, antiga aliada dos americanos, segundo a oposição, "caí" nas mãos de Mao-Tse-

(5) Theoharis, Athan - "Truman and the red Scare", op. cit. p. 69.

Tung. É perdida para a opinião pública norte-americana, devido à má informação ou às más intenções dos funcionários do Departamento de Estado.

O clima crescente de suspeição cria espaço para que o senador do Wisconsin, Joseph McCarthy e seus seguidores, lancem acusações ao governo, sobretudo de que a administração democrata se constituiu em "20 anos de traição". A acusação de traição neste caso, vem da falta de empenho de Truman - segundo McCarthy - em usar toda a força necessária para vencer a Guerra da Coréia, conforme pregava o General Mac Arthur. Isso significava não combater o comunismo com a decisão necessária, ou conivência com este regime. Assim, configura-se a associação entre os governos democratas, e a frouxidão com o comunismo, entre o New Deal; sua política e seus funcionários, a simpatia pelo comunismo, ou seja, traição.

A partir deste encadeamento dos fatos, baseando-nos em historiadores como Leuchtenburg (6), Trask (7), Graham (8),

(6) Leuchtenburg, William E - "Cultura de Consumo e Guerra Fria: A sociedade Americana" IN Leuchtenburg, William E. O Século Inacabado, vol II, trad. Alvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p. 701

(7) Trask, David R - "A República Imperial: A América na Política Mundial de 1945 ao Presente" IN Leuchtenburg, William E. O Século Inacabado, vol II op. cit. p. 595

(8) Graham Jr, Otis L - "Anos de crise: A América na Depressão e na Guerra - 1933-1945" IN Leuchtenburg, William E, op. cit. vol I p.469

Manchester(9) e Einaudi (10), parece se desenhar na aliança conservadora, desde 1938, interrompida durante a guerra e retomada com vigor a partir de 1946, o que seria o "julgamento" do período rooseveltiano e de suas reformas na história americana. "Durante 10 anos ao Comissão de Atividades Anti-Americanas procurou desacreditar as reformas de FDR amedrontando o país" (11).

Assim, a base de interpretação destes fatos, segundo estes historiadores, está no papel que atribuem a Roosevelt dentro da história americana. Como acreditam na sua importância renovadora, dão ênfase à associação que fazem os opositores entre New Deal e comunismo, tendência reformista e idéias exógenas, estrangeiras, New Deal e anti-americanismo, comunismo e anti-americanismo. Desta forma, quando os conservadores perseguem os liberais, os "new-dealers" atacando a antiga condução do governo, sua política de intervenção, ou os acusam de espiões da Rússia, é possível entender o período do pós-guerra até o fim dos anos 50, como um momento em que a condução da política, da economia e da sociedade americanas sob os democratas são revistas e julgadas em função das oposições: liberal/conservador, acrescido das questões externas da ameaça do

(9) Manchester, William - The Glory and the Dream, vol I, Boston, Little, Brown and Company, 1973, p. 579

(10) Einaudi, Mario - La Revolution du New Deal, op. cit. p. 203

(11) Manchester, William - The Glory and the Dream, op. cit. p. 615

comunismo e do papel que os Estados Unidos tomam para si de guardiões da democracia e de polícia do mundo, combatendo aqueles que atentam contra os valores e interesses que defendem como de sua essência, mas que pretendem universais.

Os ataques da oposição conservadora à fraqueza no combate ao comunismo pelo governo ocorrem embora tenham sido os próprios democratas que tomaram a si, antes deles, a retórica do combate ao comunismo. Mas como a fórmula da bomba atômica é "roubada" ou a China "cai" para o comunismo, a os discursos falham na prática e a administração torna-se alvo fácil e privilegiado de críticas.

Desta visão nos interessa também reter a associação que fazem os conservadores, entre o que é diferente, dissidente, com o que vem de fora e atenta contra o sistema vigente. Isso parece valer na história americana desde os Sedition Act, contra as idéias revolucionárias francesas, e se aplica depois ao comunismo e aos diversos "mêdos vermelhos" quando estrangeiros ou associados a idéias exógenas são perseguidos. É o crime por associação. Desta forma configura-se o anti-americano como aquele que atenta contra os valores visto como eminentemente americanos e que forjam a nação: livre iniciativa, livre expressão do pensamento, democracia e individualismo.

É a este mecanismo que fizemos referência quando se abordou anteriormente a questão do exame da pertinência a que estão expostos - circunstancialmente - os cidadãos, o qual esteve exposto Kazan. Chamado a responder por suas adesões, e a colaborar nas investigações macartistas, ele delata antigos companheiros, e põe fim a supostas ambiguidades de sua pertinência, na medida em que originariamente estrangeiro, e antigo comunista, carrega dois fortes atributos de culpa. Invoca os seus filmes e peças como testemunho da adesão incontestada aos valores definidos como americanos.

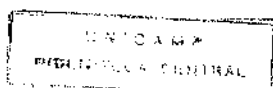
Outro historiador propõe a compreensão deste período de forma distinta: Barton Bernstein, da "nova esquerda", critica a formulação anterior. De acordo com o seu texto "O New Deal: As realizações conservadoras de uma reforma liberal"(12), Roosevelt não se constitui no reformador erigido pela bibliografia liberal. Ele não mudou a natureza do capitalismo, ao contrário reforçou-a, adaptando o capitalismo às novas realidades monopolísticas, permitiu o confinamento de japoneses em campos de concentração durante a Guerra, não mudou significativamente as relações sociais, de trabalho e raciais no país como se apregoa. Embora diga que Roosevelt fez reformas necessárias à manutenção do

(12) Bernstein, Barton - "The New Deal: The Conservative achievements of Liberal Reform" IN Towards a New Past: Dissenting Essays in American History, Nova York, Pantheon Books, 1968, p. 263

sistema, reconhecendo o que nelas havia de inusitado até então, como o aumento do papel do Estado e a busca por maior planejamento evitando as crises como a de 29, Bernstein procura apontar o que os liberais não fizeram com os negros, com o direitos civis, com a segurança social e o próprio capitalismo.

Como, ao contrário dos outros historiadores, não atribui a Roosevelt uma papel reformador, não trabalha a associação feita pelos Conservadores entre o New Deal, o comunismo e anti-americanismo, que é ressaltada pelos historiadores que denomina como liberais. Desta forma, o período do pós-guerra até meados dos anos 50 não aparece como um momento de retomada do espaço perdido pelos conservadores, nem do seu julgamento e justiciamento através das Comissões de Lealdade ou de Atividades "Anti-Americanas" que penalizam os liberais e dissidentes.

Ao contrário, baseando-se no historiador Althan Theoharis que analisa o papel do anti-comunismo na retórica e sustentação do presidente Truman, atribui a este, com sua cruzada contra os vermelhos e às próprias falhas dos "liberais" as mazelas e os atentados aos direitos civis representados pela busca da "lealdade" dos anos 50, sobretudo a partir do macartismo.



Segundo Bernstein, baseado em Anthonaris, foi Truman que com seu anti-comunismo, procurou projetar-se como o guardião máximo da nação, "prometendo vigilância absoluta para obter segurança absoluta" (13). Como apesar de seus esforços, segredos são roubados, espiões desmascarados e revoluções como a Chinesa ocorrem, torna-se alvo fácil de sua própria retórica.

"Ansioso por remover o comunismo no governo como uma possível questão, Truman exagerou o perigo da nação. E afirmando que a deslealdade pode ser determinada e os subversivos descobertos, Truman parecia prometer absoluta segurança interna"(...) "Desta forma, justificando investigações de atividades políticas, também legitimaram ataques ocasionais da ala direita ao passado de liberais reforçando a ênfase no radicalismo de alguns new-dealers como evidência de antigas subversões" (14).

Centrando a explicação do período na ação do presidente Truman, Bernstein explica a partir dela a própria força que ganhou a figura e a cruzada de Joseph McCarthy a partir de fevereiro de 1950:

"Com sua retórica e ação, Truman contribuiu para a perda de confiança do público e aprontou o terreno onde Joseph

(13) Bernstein, Barton J.- "America In War and Peace: The Test of Liberalism", op. cit p. 308

(14) Bernstein, Barton J. - "America in War and Peace: The Test of Liberalism", op. cit. p. 309

McCarthy pode florescer. Ao invés de resistir ao movimento original de anti-comunismo, ele atirou energicamente para se tornar um líder, e contribuiu para transformá-la numa cruzada que ameaçou sua administração. Mas o Presidente não pôde entender a sua própria responsabilidade e sua falha o manietou"(p15)

Bernstein aponta ainda como o "uso da culpa por associação", neste caso com o comunismo, é antiga na política americana, atribuindo seu uso apenas aos liberais: "o uso da culpa por associação, o descrédito do dissidente, a retórica destemperada - esses dois não eram simplesmente táticas da administração Truman. O rancor e a ira desses anos não era novo na política americana, não para os liberais".(16).

Desta forma, Bernstein, aponta as falhas do governo Roosevelt que se confundem com os próprios limites do liberalismo americano. São elas, segundo sua explicação, as causas que levaram ao período de restrição das liberdades democráticas que se configurou entre 1946 até, sobretudo, o fim de Joseph McCarthy em 1954: "As conquistas do liberalismo democrático foram mais limitadas do que seus advogados acreditam. Embora muitos programas liberais fossem bloqueados ou diluídos pela oposição conservadora, a

(15) Bernstein, Barton J. - "America in War and Peace: The Test of Liberalism", op. cit. p. 311

(16) Bernstein, Barton J. - idem p. 312

própria visão liberal era curta. O liberalismo na prática, foi cheio de defeitos e esses defeitos contribuíram para o sucesso temporário do macartismo. Curiosamente, embora o liberalismo seja examinado por alguns simpatizantes que atacam sua crença no progresso, e por outros que procuram investigar o macartismo e os impulsos de reforma das gerações anteriores, a maioria dos liberais falhou em entender sua própria responsabilidade no assalto às liberdades civis e em responder às necessidades de uma "outra América" que eles percebem turvamente"(17).

Esta visão de Bernstein, embora aponte críticas interessantes às políticas de Roosevelt, e sobretudo à forma como elas foram instituídas pela historiografia liberal, não deixa por outro lado de mostrar suas armadilhas. Centralizando o clima de suspeição e de perseguição no governo democrata de Truman e aos liberais, Bernstein atribui apenas a esses "o uso da culpa por associação, o descrédito do dissidente, a retórica destemperada", da mesma forma que torna McCarthy uma criação - ainda que grotesca e caricatamente perigosa- de Truman e dos liberais. A ênfase do papel dos liberais como cúmplices, vamos vê-la se expressar também em Kazan, mas o que chama a atenção neste processo é que as outras forças políticas que atuaram no mesmo processo, parecem ter se evaporado, e que a incriminação por associação e o descrédito do dissidente é

(17) Bernstein, Barton J. - ibidem p. 312

um apanágio dos liberais. Se o historiador aponta o partidarismo dos liberais, não podemos nos furtar a examinar o dele também.

Por último, gostaríamos de abordar rapidamente a situação do Partido Comunista Americano durante os anos aqui enfocados . Alvo de perseguições políticas, de fantasias e mitos, assim como do ataque de Elia Kazan, é necessário conhecer um pouco dele também. Para tanto, vamos utilizar as observações de Maurice Isserman em seu livro "De que lado você está? O Partido Comunista Americano durante a Segunda Guerra" (18)

Isserman em seu prefácio já afirma que " O Partido Comunista foi, inegavelmente, uma organização autoritária que avalia a disciplina dos seus membros como a mais potente arma de seu arsenal político. Como o jovem camarada de "As medidas tomadas" de Bertold Brecht, os comunistas americanos nos anos 30 aceitavam o mito de que a sabedoria do partido era necessariamente maior do que a sabedoria individual"(19).

Durante os anos 30, "a década vermelha", os comunistas se tornam a força dominante da esquerda americana devido ao

(18) Isserman, Maurice -Which side were you on?, Connecticut, 1982, Wesleyan University Press, 1982

(19) Isserman, Maurice -Which side you were on?, op. cit. p. xi

prestígio da União Soviética "que com sua economia planejada evitou as vicissitudes da Depressão, e por sua defesa contra o fascismo ajudando o governo legalista durante a Guerra Civil Espanhola"(20). Além disso a partir de 1935 o PCA moderou sua posição política ao mesmo tempo que se aproximou do governo de Roosevelt. "Os comunistas - segundo Isserman - argumentavam que o seu próprio programa político correspondia às verdadeiras intenções de Roosevelt, que segundo eles eram frustradas por uma Suprema Corte, Congresso e imprensas reacionários"(21).

É neste momento que o Congresso da Internacional Comunista em 1935 decide pela formação de "frentes populares", "amplas alianças com socialistas, radicais e liberais em defesa da democracia contra o fascismo. É um período de mãos estendidas"(22), embora mantendo o funcionamento habitual onde a disciplina é elemento central, como chama a atenção o historiador David Caute, "os partidos locais aprenderam a conservar sua mão direita na ignorância do que fazia sua mão esquerda"(23).

Como parte da "frente popular" surgem diversas organizações onde os comunistas procuram exercer o controle: como o "Jovem congresso americano", a "Liga de escritores

(20) Isserman, Maurice - idem, p. 3

(21) Isserman, Maurice - idem p. 6

(22) Caute, David - The Fellow Travellers, New Haven, Yale University Press, 1988 (1a. edição 1973), p.8

(23) Caute, David - The Fellow Travellers

Americanos" a "Liga americana contra a guerra e o fascismo". Ter pertencido a estas organizações, durante os anos 30 e início dos 40 - mesmo sem a afiliação ao Partido Comunista, será uma incriminação grave perante as Comissões de Investigação de Atividades Anti-Americanas instaladas a partir de 1947.

Mas em 1935 "aderir ao Partido Comunista significava sustentar a justiça social, patriotismo e, realmente moderação"(24). Entre 1936 e 1939, o slogan do período se torna "O comunismo é o americanismo do século XX".

Entre 1939 e 1941, época do pacto germano-soviético as alianças se rompem, e o partido passa a ser mal visto. Mas em 1941, quando Hitler invade a União Soviética, "comunistas ocidentais em todos os lugares participam de coalizões e movimentos de resistência" avivando as antigas frentes populares. Por outro lado os japoneses atacam Pearl Harbor e Roosevelt e Stalin se tornam aliados.

Como prova e reforço às desconfianças com esta união são feitos inclusive filmes mostrando como os russos são aliados confiáveis e heróicos. Em 1943, é produzido o filme "Song of Russia" de Gregory Ratoff,. "Iniciado pelo governo americano como propaganda sobre nossos antigos aliados na

(24) Caute, David - The Fellow Travellers, op. cit. p. 176

2a. Guerra"(25), além de "Mission to Moscow" também de 1943, dirigido por Michael Curtiz. Ter participado destes filmes tornou-se mais tarde motivo de suspeitas e incriminação diante da Comissão de Atividades Anti-Americanas. O produtor Jack Warner, teve que se desculpar perante a Comissão, como testemunha amistosa, por tê-lo produzido (26).

Depois de 1945, com a Guerra Fria e o clima de controle das lealdade, pertencer ao partido tornava o seu membro, segundo Isserman, pária e criminoso. O McCarran Act de 1950 ao definir que os comunistas "repudiaram sua pertinência aos Estados Unidos e a transferiram para a União Soviética" permitiu que estes fossem listados pelo Procurador Geral e presos em caso de "emergência de segurança interna" (27)

Em meio a razia feita em seus quadros pela Caça às Bruxas, os membros do partido ainda ativos abraçam, segundo Isserman, "políticas de desilusão suicida". É a linha 5 minutos para a meia noite, que via nos acontecimentos os sinais de uma nova Depressão, o triunfo do fascismo doméstico e a Guerra entre os Estados Unidos e a União

(25) Scheur, Steven H - Movies on TV and Video, Nova York, Bentam Books, 1993-1994, p. 975

(26) Halliwell, Leslie - Halliwell's Filmgoer's Companion, Glasgow, Paladin Books, 1985, p. 721

(27) Isserman, Maurice - Which side you were on?, Connecticut, Wesleyan University Press, 1982, p. 245

Soviética.(28) No interior do partido, a exemplo do que ocorria nas "Democracias Populares" da Europa do Leste, e devido as delações , os comunistas colocaram "muitos fora do partido e outros nas mãos do F.B.I"(29).

Esta incursão por algumas obras que tratam do período, procura dar conta da forma como alguns historiadores tem tratado este período, e situar as questões com as quais os filmes que serão analisados dialogam, e sobre os quais também instituem visões.

(28) Isserman, Maurice - Which side you were on?, op. cit. p. 246

(29) Isserman, Maurice - idem p. 247

CAPITULO 5: "SINDICATO DE LADROES" E OUTROS FILMES:
Um certo olhar sobre a América do Pós Guerra

"Sindicato de Ladrões" pode ser analisado como uma metáfora dos acontecimentos que marcaram a história americana durante os anos 50. Ou como a justificação do ato de delatar. Mas pode-se ver nele bem mais do que essas evidências. Kazan dedicou-se a filmar momentos em que indivíduos são alvo de crises e mudanças, a um só tempo existenciais e históricas, pressionados por forças contraditórias. A leitura de seus contemporâneos, e de alguns estudiosos de sua obra, sobretudo os americanos, nos conduz, ao contrário, ao seu julgamento, reduzindo a compreensão de sua obra a um único significado: ela é uma busca de justificação, desculpas, ou defesa pelo crime cometido em 52.

O trabalho de compreensão de Elia Kazan como um historiador, passa necessariamente pelo que os filmes mostram, e também pelos exercícios de apropriação destas imagens, feitas por historiadores ou críticos. Eles falam menos dos filmes de Kazan e mais do violento embate - que é o seu tema principal - de ordens de verdade e compreensão do real que assim se explicitam.

Se o que dizem fala, de alguma maneira, sobre Kazan, fala com mais eloquência da apropriação que se faz da palavra do "outro", do diferente, daquele que, tendo pertencido ao grupo, não seguiu a norma.

Ao contrário, é o distanciamento em relação aos grupos estabelecidos, de que fala Ferro, que garante a Kazan a produção de uma obra cujas visões são liberadas de controles institucionais ou partidários.

Ao expor a sua visão da América nos períodos abordados, será mostrado como esse mesmo discurso que emana de um "desgarrado", é neutralizado e negado justamente naquilo que procura apontar de original. Desta forma, é possível se conhecer a contribuição de um autor à visão e compreensão da história do seu tempo, e, ao mesmo tempo, como sua obra é apropriada pela crítica cinematográfica e pelos historiadores. A um só tempo, o discurso e a sua apropriação, ambos documentando a mesma história.

Filmes anteriores a "Sindicato de Ladrões" e outros que dialogam com os temas aqui em discussão devem ser abordados.

I - COMPOSIÇÕES DE UM QUADRO SOBRE UMA REALIDADE EM CRISE

"Sindicato de Ladrões", de 1954, é o décimo filme de Elia Kazan, e marca o seu rompimento com a Twentieth-Century Fox, que se recusou a produzi-lo. Os seus cinco primeiros filmes nesta companhia foram: "Laços Humanos" (A tree grows in Brooklyn, 1945), sobre uma família pobre no começo do século; "Mar Verde" (Sea of Grass, 1947), um "western" que mostra problemas de tomada de terra envolvendo pai e filho; "O Justiceiro" (Boomerang, 1947), sobre um erro judiciário; "A Luz é para todos" (Gentleman's Agreement, 1947), abordando o antisemitismo; e "O que a carne herda" (Pinky, 1949), sobre o racismo negro no Sul. Estas obras, todas produzidas em estúdio, se caracterizavam por focar problemas sociais, embora de forma bastante edulcorada. Esta vertente social era um filão explorado pelo cinema sob a orientação do produtor Darryl Zanuck que viera da Warner Brothers para a Twentieth-Century Fox, especialmente para desenvolver este tipo de histórias. Ao participar da Guerra, voltou acreditando possível e necessário tratar destes temas, embora mantendo ainda como centro da trama relações amorosas, o que segundo ele garantia a empatia do público e a aceitação do gênero.

Segundo Kazan, "Zanuck acompanhava a atualidade e tentava antecipar um pouco o que iria acontecer. Ele pegava todos os problemas sociais e os transformava em história de amor: " "O amor resolve tudo, o amor conquista tudo" era toda a sua teoria. Fazer uma história pessoal que veicularia

a história social. Isso me parecia minimizar o significado das coisas. Além disso, havia outra coisa que me desagradava nestes filmes: o sexo era dessexualizado. Em geral, o sexo - o que acontece ou não entre duas pessoas - informa bastante sobre suas relações com outros problemas" (1).

Do ponto de vista cinematográfico, o próprio Kazan reconhece, esses são filmes ainda muito influenciados por uma marcação teatral facilitada por sua formação anterior e pelo fato de serem filmados sempre em estúdio. (2)

Mas estas obras tiveram sucesso a seu tempo, fazendo aumentar o prestígio do diretor, que ganhou inclusive o Oscar com "A luz é para todos" (melhor filme, direção e atriz coadjuvante) sobre o anti-semitismo latente em cada americano. "O que a carne herda", foi visto pelos comunistas como uma obra triunfante. Segundo Englund e Ceplair em seu livro "Inquisition in Hollywood", a hierarquia do Partido Comunista viu este filme "como um degrau na luta da nação contra o racismo" (3).

"Pânico nas Ruas" (Panic in the Streets, 1950) é a primeira incursão do diretor fora dos estúdios. É quando

(1) Kazan, Elia - Une Vie, Tradução francesa de Jérôme Jacobs, Paris, Grasset, 1988, p. 104

(2) Ciment, Michel - Kazan par Kazan, Paris, Stock, 1973, p. 101

(3) Ceplair, Larry e Englund, Steven - "The Communist Party in Hollywood" IN Cineaste, vol.X, n.1, winter 1979-80, Nova York, p.10

pôde trabalhar mais livremente, e explorar com mais intensidade os recursos e o próprio realismo do espaço, antes reduzido aos cenários fixos do estúdio. Acompanhando o que faziam os neo-realistas italianos, e indo ao encontro do realismo que era o centro de suas preocupações no teatro, através da aplicação do "Método" do russo Constantin Stanislavski, Kazan fala do porto no porto, procurando usar a câmera para documentar esse aspecto da realidade que o cinema não mostrará até então. Nova Orleans, onde o filme é feito, era um lugar conhecido do diretor deste os tempos de ativista político do Partido Comunista.

"Pânico nas ruas" é um filme policial. Mostra a perseguição a homens que entraram em contato com um estrangeiro que entrara ilegalmente no país e tinha peste bubônica. A investigação tem que ocorrer de forma velada, pois se for divulgada criará o pânico e, com a fuga dos homens procurados, espalhará o mal por todo o país. O filme mostra o empenho do agente federal de saúde, Dr. Clinton Reed (Richard Widmark) à procura dos infectados diante de uma comunidade que não quer colaborar, que esconde o que sabe, e que ao negar às autoridades as informações de que necessita, só contribui para que o mal se espalhe. Os já contaminados, ao esconder os seus laços com o estrangeiro, temendo pelas consequências de colaborar com a polícia, acabam morrendo.

Para romper o esquema do crime e do silêncio que permitiu ao estrangeiro penetrar no país ilegalmente, e que contribui para que a doença se espalhe, o Dr. Reed oferece dinheiro do seu próprio bolso a quem der informações. A partir daí começa a desvendar o caso e põe fim ao perigo que ameaçava a comunidade e o próprio país.

Kazan fez ainda "Uma rua chamada pecado" (A streetcar named desire, 1951), adaptação para o cinema da peça de Tennessee Williams. No Sul decadente, que lembra ainda seus tempos de glória, se opõem realidade e memória, atração e repulsa à brutalidade e à civilização. É um filme único, bastante teatral, mas carregado de toda a ambivalência do desejo e da moral. Marca a ênfase do diretor nas questões de fundo emocional e histórico. Blanche Dubois (Vivien Leigh) não é apenas uma mulher insatisfeita em busca de emoções. É uma mulher obrigada a viver num tempo que mudou e para o qual ela não foi preparada. Acostumada às formalidades, à elegância e ao cavalheirismo que viveu no Sul rico de sua juventude, carrega-os em sua memória, opondo-os à pobreza e à insipidez dos novos tempos. Mas ao mesmo tempo é seduzida pela vulgaridade, pela brutalidade que encontra no cunhado Stanley Kowalski (Marlon Brando) e pela realidade com a qual é obrigada a conviver. O realismo das cenas, a própria crueza na exposição de um desejo doentio e fora das normas habituais pregadas para esta questão na Hollywood da época, fazem do filme alvo de

campanhas contra a sua exibição pelas ligas de decência no país. Em seu livro de memórias, Kazan chega a atribuir a sua primeira intimação para testemunhar na "Comissão de Atividades Anti-Americanas", em janeiro de 1952, à relação estreita entre o senador McCarthy e o Cardeal Spellman, de Nova York, que o teria indicado, descontente com o "escândalo" provocado por seu filme. (4)

Em "Viva Zapata" (idem, 1952), Kazan conta a história do camponês Emiliano Zapata (Marlon Brando), que em 1907 participa e torna-se um dos líderes da Revolução Mexicana, mas que é avesso ao poder. Impotente para realizar o que considera justo com homens iguais a ele, e não se prestando ao papel de poderoso, já que tinha que compactuar com ações que vê como indignas, torna-se perigoso para aqueles que continuam no poder, e que terminam por assassiná-lo. Antes disso, porém, mata seu próprio irmão, Eufêmio (Anthony Quinn), quando este se apossa de terras dos camponeses, da mesma terra de onde eles haviam saído para combater o ditador Porfirio Diaz (Fay Roope). Em 1952, no texto de sua delação à "Comissão de Atividades Anti-Americanas", Kazan considera este filme anti-comunista.(5) Zapata era, segundo ele, "um homem de consciência individual, um homem que não queria o poder". E isso, segundo Kazan é o contrário do que

(4) Kazan, Elia -Une Vie, op. cit. p.445

(5) Bentley, Eric - Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968, Nova York, Viking Press, 1971, p. 491. Ver em anexo na tradução para o português

fazem os comunistas. No seu entender, a única coisa que querem é o poder.

Neste sentido, é ilustrativo que Kazan inseriu em seu filme a figura de Fernando Aguirre (Joseph Wiseman), um revolucionário profissional que vem à procura do camponês no início do filme, para ajudar Francisco Madero (Harold Gordon), um liberal em vias de tomar o governo. Fernando permanece durante todo o filme, acompanha Zapata quando este é poderoso, mas o abandona e trai quando este deixa o governo. É Fernando quem orienta o militar que está no poder depois de Zapata, o general Huerta (Frank Silveira) para que o matem, para assim sepultar a idéia libertária que ele carrega. Fernando só quer estar no poder, é o contrário de Zapata. Segundo Kazan, em artigo de 5 de abril de 1952 ao "Saturday Review" sobre o filme, que é anexado ao seu testemunho perante a Comissão de Assuntos Anti-Americanos, ele é a expressão do que é um comunista. "Ele tipifica o homem que usa as justas reivindicações do povo para seus próprios fins, que modela e muda o seu curso, trai qualquer amigo ou princípio ou promete atingir o poder e o mantém"

(6)

Esses três filmes, ao mesmo tempo em que sinalizam uma nova escrita cinematográfica pelo diretor, acumulam inúmeros

(6) Saturday Review, 5 de abril de 1952. Citado por Pauly, Thomas H. An American Odyssey- Elia Kazan and American Culture, Philadelphia, Temple University Press, 1983 p. 146

indícios de uma nova inflexão em seu pensamento e na maneira como encara os novos tempos.

Mesmo que a sua interpretação para o personagem de Zapata no texto da colaboração a Comissão macartista, pareça uma explicação oportuna ou oportunista - conforme a perspectiva - de sua delação, alguns elementos juntam-se para contrariar essa interpretação. Fernando é um personagem ostensivamente "colado" à história de Zapata, como contraponto à pureza revolucionária do camponês transformado em general.

Zapata é ainda um homem iletrado, quase miserável, quando trava conhecimento pela primeira vez com Fernando. Este, enviado de Madero, veste-se como o homem urbano (terno e gravata). Em linhas gerais, o mesmo traje que ostentará até o final. O essencial, para Kazan, é fazê-lo destoar do ambiente. Por que este intelectual, ainda que urbano, não poderia se despojar de seus trajes, integrar-se ao ambiente para o qual é enviado?

Obviamente isso não estava nas preocupações do cineasta, que trabalha seu personagem como elemento estranho, que vem se sobrepor à paisagem e aos acontecimentos narrados (diga-se ainda que os acontecimentos poderiam se desenrolar da mesma forma caso o personagem de Fernando não existisse), o que reforça a idéia de que Kazan

lhe deu um tratamento premeditadamente artificial, a fim de enfatizar a artificialidade de sua função, a de revolucionário. (7)

A reforçar essa idéia existe ainda a constatação, puramente factual, de que os fatos narrados precedem a Revolução Russa de 1917 e a 3a. Internacional, que profissionalizou os revolucionários em escala mundial, conforme a idéia leninista. Kazan, ex-comunista, sabia perfeitamente o que estava fazendo e do que estava falando, e sobram motivos para acreditar que, muito mais por isso do que pela composição de Zapata, o diretor tenha inserido ali idéias anti-comunistas. Mesmo porque Zapata, se não pode ser assimilado como o revolucionário da era stalinista - que Kazan conheceu - carrega consigo uma espécie de pureza e radicalidade revolucionárias capazes de tornar o filme, com justa razão, "suspeito" de ser a favor do comunismo. No caso, Kazan elimina uma ambiguidade - através de Fernando - ao mesmo tempo em que cria outra - através de Zapata. Ambiguidade que será uma marca de seu trabalho criativo posterior.

(7) Este personagem montado por Kazan parece se basear em Alfredo Robles Domingues, um agente de Madero na cidade do México, que ao contrário dele, acreditava que o essencial para derrubar Díaz, era uma insurreição rural regional, que avançaria até a capital e a submeteria. Mas os seus planos não vingam. É interessante observar também que de acordo John Womack Jr. autor de livro sobre Zapata, Eufêmio morreu assassinado, mas não por seu irmão, e nem mesmo pelos motivos enunciados no filme. cf. Womack Jr., John - Zapata y la Revolución Mexicana, tradução de Francisco González Aramburo, 9a. edição, México, Siglo Veintiuno, 1978

A maior evidência da maneira de pensar de Kazan, nesse momento, pode ser encontrada nas relações entre Emiliano e seu irmão Eufêmio. Quando Emiliano se torna presidente, Eufêmio ocupa terras dos camponeses. Zapata toma o partido destes contra o irmão e mata-o.

Toda a sequência de acontecimentos significa, de maneira ampla, que o conjunto de forças que havia levado Zapata ao poder controlava o presidente. Como Díaz, como Madero, Zapata tornara-se detentor de um poder simbólico, que para se tornar concreto exigia do presidente uma adequação a essas forças e a renúncia aos ideais que o moveram até ali. Poderia, nessa hipótese, auferir ganhos pessoais consideráveis, mas seria sempre um traidor.

Ora, Zapata não consente apenas em deixar a presidência. Ele faz questão de matar Eufêmio, a quem considera um traidor, por aceitar essas regras. O assassinato pode ser visto, aqui, como o análogo da delação: se existe um mal, é preciso que ele seja extirpado, por grande que seja a dor que isso provoque. No caso, os camponeses encarregam-se de delatar Eufêmio. A Emiliano, cabe executá-lo.

"Pânico nas ruas" é ainda mais claro em relação ao problema. Em vista de um quadro epidêmico, onde a doença

pode se disseminar, é preciso detectar de onde vem o mal. Para tanto, o único instrumento de que dispõem as autoridades é a "colaboração" da população. O filme é bastante exato para que se possa deduzir daí que Kazan tivesse a intenção de fazer uma metáfora, em que a peste e o estrangeiro equivaleriam ao comunismo. Mas é inquestionável que Elia Kazan admite, nesse momento, a delação como meio de defesa da sociedade.

Por fim, quando pensamos em Blanche Dubois, logo ocorre a ambivalência kazaniana. A tensão proposta em "Uma rua chamada pecado" aproxima o filme de trabalhos posteriores do diretor, como "Rio Violento". Em ambos, existe a confrontação entre passado e presente. Em ambos, uma personagem feminina assimilará o inimigo. Tanto Blanche Dubois como a Carol (Lee Remick) de "Rio Violento" se sentem atraídas por homens que representam essa passagem do passado ao presente.

A passagem é mais branda, embora não menos sofrida, em "Rio Violento", onde Carol e o delicado Chuck Glover (Montgomery Clift) se apaixonam. Ela é mais violenta e perversa em "Uma rua chamada pecado". Aqui, a atração de Blanche pelo brutal Stanley Kowalski é a um tempo física e reprimida. O tom imposto pela direção e pelo texto, mais crispado. A relação sexual entre ambos consuma-se pelo estupro. Existe entre um filme e outro o espaço de dez anos:

tempo em que Kazan delatou seus ex-companheiros à Comissão , o controle da lealdade decaiu e os Estados Unidos passaram a perceber a si mesmos e ao mundo de outra maneira. Mas em Blanche, como em Carol, encontra-se o mesmo tipo de proposição: para viver em um mundo em transformação é preciso também transformar-se. Ou, em outras palavras, trair os antigos compromissos, não fixar-se em um tipo de vivência, submeter-se àquilo que realidade impõe ao homem.

Esses três filmes demonstram, de maneiras diversas, que existe pouco fundamento na idéia de que Kazan teria delatado seus ex-companheiros devido a pressões externas, como outras pessoas o fizeram. Sem formar um juízo sobre o ato em si, o fato é que se pode observar que a idéia de delação, ou a crença na necessária exposição da verdade como forma sanadora, amadurece em Kazan e manifesta-se em sua obra a partir do final dos anos 40, isto é, no mesmo momento em que o realismo torna-se uma componente central de seu cinema.

É possível supor que Kazan já pressentisse as pressões que viria a sofrer no sentido de denunciar seus ex-companheiros de PC. Mas nunca se poderá ir além da conjectura. Ao contrário, a visão de seus filmes fornece inúmeros elementos para acreditar que Kazan preparou-se detidamente para a colaboração. Sua hesitação não se assemelha, assim, à de diversas outras pessoas que delataram naquele período por saberem que o silêncio equivalia à ruína

de suas carreiras e, eventualmente, de suas vidas. A hesitação, em Kazan, foi antes de tudo um processo interior de que esses três filmes dão conta, inclusive em suas hesitações.

Para ele, tratava-se de assumir a verdade (ou o que julgava ser a verdade) contra as forças interiores (a neurose, no caso da Blanche Dubois de "Uma rua chamada pecado) ou exteriores (o pacto de silêncio dos infectados de "Pânico nas ruas" ou a associação entre o comunista e as forças dominantes em "Viva Zapata"), assumir a realidade dos cenários naturais, contra a cenografia de estúdio. A sua batalha é singular porque, a um tempo, moral e estilística. Decidir-se pela colaboração implicava romper com o passado em favor do presente. Mas essa passagem - e este é um dos nós de sua obra posterior - nunca será vista por ele como "saúdável". Ela é apenas traumática e necessária.

Quando Kazan retorna à questão da delação em "Os Visitantes" (The Visitors, 1972), primeiro filme americano sobre a Guerra do Vietnã, e seu penúltimo, o assunto é tratado novamente como uma necessidade traumática. A ação se passa na casa de um casal que vive junto com o sogro escritor. Bill (James Woods) recebe a visita de 3 ex-companheiros do Vietnã que ele havia delatado a uma comissão militar de investigação que os conduzira à Corte Marcial por estupro, durante a invasão a uma aldeia do

Vietnã do Sul, ocasião em que foram cometidas atrocidades a civis pelos soldados americanos (trata-se de uma alusão ao episódio de Mi-Lai, em 1968).

Durante a visita, os 3 rapazes - Mike, o líder (Steve Railsback) e seus dois companheiros, um portoriquenho e um negro - se aproximam do escritor Harry Wayne. Todos acham Bill um fraco, pois se opõe à guerra. O escritor, Harry Wayne (Patrick McKey) -em alusão a John Wayne- escreve "westerns"-e histórias populares onde estes valores são cultuados. Ele alonga seu contato com os rapazes para aproveitar suas histórias. A moça, Martha (Patricia Joyce), tem um filho com Bill, mas não quer se casar com ele e sente-se atraída pelo grupo, e sobretudo pelo líder, Mike que é o oposto do seu companheiro: violento, machista, a favor da força e ligado à idéia de que a América é um país poderoso enquanto for forte militarmente e duro com seus adversários.

Durante todo o filme Bill, que delatara anteriormente os rapazes, passa agora por seu julgamento. Tem que suportar as gozações e ameaças dos rapazes e do próprio escritor, que condenam a sua fraqueza, além de ver sua companheira também atraída pelo grupo, e questionando sua atuação no passado. No final, num jogo de sedução a princípio ambiguo entre a moça e Mike, os 3 a estupram, immobilizando o seu companheiro que, enquanto é capaz, torna-se também violento.

Neste ato todas as crenças no poder da verdade parecem cair por terra, cedendo lugar à opressão pela força . Neste momento se defrontam dois modelos de uma América - que convivem e que durante a Guerra do Vietnã são questionados. Nesta situação limite, não haverá mudanças ou conversão dos indivíduos como veremos a seguir em "Sindicato de Ladrões". "Os Visitantes" faz tábula rasa das crenças num país que tudo pode pela força e pelo progresso. Aqui se confrontam o país dos "duros" e um país que tem que se humanizar.

O filme não trata de uma gangue que oprime trabalhadores, ou de comunistas infiltrados que poriam em risco a integridade do país, mas de soldados americanos que cometem atrocidades numa guerra onde eles estão presentes como "libertadores". E todos, indistintamente, saem machucados e enfraquecidos. Aqui não há heróis, nem mesmo vencedores. Só sobreviventes de um mundo em extinção, que tem que mudar, que tem que ser revisto. Neste sentido, Kazan já mostra o conflito no Vietnã como uma verdadeira guerra interna, onde o que está realmente em jogo é a concepção e a condução do que é a própria América. Quanto ao delator, ele não se torna um herói. Ao contrário, o seu ato necessário, é visto como um sinal de fraqueza. Termina machucado e sózinho.

Talvez apenas em seu último filme, Kazan tenha fornecido uma demonstração pela negativa de seu modo de entender as coisas. Em "O Último magnata" (The Last Tycoon, 1976) vemos um importante produtor hollywoodiano sucumbir à própria incapacidade de superar a morte da mulher. A memória - sob a forma de apego ao passado - é ali a causa de sua desgraça e de sua morte: Monroe Stahr (Robert De Niro), um grande produtor de cinema, é incapaz de superar um episódio de sua vida. Neste filme - singularmente o menos angustiado e o mais cheio de humor de sua obra - (além de "Rio Violento"), Kazan deixa uma espécie de testamento de seu pensamento histórico a partir do final dos anos 40.

Sempre que perguntado - e sempre foi perguntado - sobre este episódio, Kazan respondia dizendo que sua obra dizia bastante sobre seu pensamento. A justificativa é inconvincente ou, na melhor das hipóteses, parcial e sempre se pode duvidar dela. Mas, o fato de esta pergunta ter sido feita insistentemente ao longo de 40 anos é sintomático do tipo de reação que causam não apenas o episódio em si, como a aparente contradição entre ele e sua obra.

A análise dos filmes leva a crer, ao contrário, como já dissemos, que existe entre o pensamento, a delação e a obra uma relação estreita.

Mas o fator mais importante que nos leva a essa crença, e que mencionamos anteriormente, vem do fato de Elia Kazan ser o único delator cuja obra floresce após o episódio. Mesmo o diretor Robert Rossen, autor de "A grande ilusão" (All the King's Men, 1949), levaria mais de 10 anos antes de fazer seus principais filmes - "Desafio à corrupção" ("The Hustler") é de 1961 e "Lilith" (idem), de 1964. E Rossen é uma exceção.

Em Kazan, ao contrário, o que se coloca no momento imediatamente posterior a seu depoimento à Comissão é, paradoxalmente, uma questão de sobrevivência.

Feito por encargo do estúdio, "Os Saltimbancos" (The man on a tightrope, 1953), com texto de Robert Sherwood, roteirista de "Os Melhores Anos de Nossas Vidas", era baseado na história verdadeira de um circo tcheco que fugira para a Austria "em busca da liberdade". Típico produto da guerra fria, Kazan procurou dar à história cores mais tênues. Mas o texto de Sherwood não ajudava - era muito maniqueísta - e Kazan estava em baixa completa.

Se por um lado fora pressionado pelo estúdio para que se "limpasse" diante do Comissão de Atividades Anti-Americanas, ao fazê-lo, e depois ainda, ao publicar um artigo no jornal "The New York Times" onde procurou defender o seu ato, tentando inclusive incitar outros a que o

seguissem, caiu em total desgraça nos meios culturais, entre os seus pares, na imprensa, e junto ao próprio público. Torna-se um produto desvalorizado. No estúdio, onde se diz que ele tem uma "imagem política controvertida" (8), ele é rebaixado, seu salário reduzido à metade, perdendo regalias de grande diretor, como a possibilidade de supervisionar a montagem do seu próprio filme.

"Os Saltimbancos" foi montado pelo produtor - Darryl Zanuck - na tentativa de torná-lo comercialmente palatável. A fuga da "cortina de ferro para a liberdade", que de alguma forma fazia o interesse do filme, perdeu lugar para a trama de um triângulo amoroso, e o filme foi um fracasso total. Isso contribuiu ainda mais para desacreditar Kazan diante do público, e no meio cinematográfico, criando a associação fácil entre o seu trabalho e uma investida reacionária.

Ou seja, é ao estigma da delação que Kazan deve sobreviver, no momento imediatamente posterior a ela. Para fazer frente a esse fantasma, que o perseguirá para sempre, dedica-se a um projeto pessoal, que representa um profundo mergulho em suas convicções.

Nesse momento, Kazan está desmoralizado, embora continue a fazer peças de sucesso na Broadway. Seu novo filme, segundo ele, seria não só uma revanche, uma vingança

(8) Kazan, Elia - Une Vie, op. cit. p. 497

pessoal diante do ostracismo e do abandono dos antigos pares, mas uma resposta àqueles que julgavam que só faria filmes "conformistas". Autores que analisam o conteúdo de "Sindicato de Ladrões" - Victor Navasky(9), Roger Taillieur(10), Kenneth Hey (11) - o fazem invocando diretamente a ligação com o seu testemunho. Já críticos contemporâneos ao lançamento do filme, como Lindsay Anderson em seu artigo "A última sequência de Sindicato de Ladrões" (12), o qualificaram simplesmente uma justificativa de sua delação.

A delação ocorre no início dos anos 50; o filme continua a despertar interesse até hoje. Deve-se cruzar as duas perspectivas: o filme justifica - ou até mais, glorifica - a delação de atos ou posições que Elia Kazan julga perniciosos ao conjunto da sociedade. Mas, como pretende o autor, existe nele algo de inconformista. Mesmo que aceitemos toda a situação proposta - o porto, o sindicato corrupto, a violência, a discriminação etc.- são fatos concretos, não existem apenas para significar a delação. Possuem um em si, ao qual o filme se dedica, e que

(9) Navasky, Naming Names, Nova York, Viking , 1980

(10) Taillieur, Roger - Elia Kazan, Paris, Seghers, 1971

(11) Hey, Kenneth R. "Ambivalence as a Theme in On The Waterfront (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study" IN Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context, Rollins, Peter C., editor, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1983, p. 159 a 189

(12) Anderson, Lindsay - "The Last Sequence of On the Waterfront" IN Sight and Sound 24, jan-march 1955, p. 127 a 130

constitui mesmo sua concretude, aquilo que nele é imediatamente visível, e graças ao que, provavelmente, "Sindicato de Ladrões" continua a falar às sensibilidades contemporâneas, mesmo num tempo em que problemas como "caça às bruxas" e delação parecem distantes.

É necessário ter presente também o momento em que o filme é feito: diretores, roteiristas, dramaturgos, atores, técnicos estavam todos submetidos pelos estúdios, a regras claras de controle ideológico, obrigados a assinar sermões de fidelidade, para poderem trabalhar, do contrário, ficavam inscritos nas "listas negras". Hollywood, era considerado pela "Comissão", um grande foco de subversão, ao mesmo tempo em que a perseguição aos "artistas" dava aos políticos que a controlavam uma projeção na opinião pública que não encontravam na perseguição a físicos ou cientistas políticos. Arthur Miller em seu livro de memórias conta que, ao ser intimado para depor, em 1956, seu advogado foi procurado por um assessor do deputado Francis E. Walter, o presidente da "Comissão", que lhe propôs um trato: Marilyn Monroe - então sua mulher - seria fotografada apertando a mão de Walter, e a investigação com Miller esquecida.(13)

Por outro lado, como apontam Englund e Ceplair, havia um grande contingente de artistas e roteristas ligados então

(13) Miller, Arthur - Uma vida, tradução para o português do original "Timebends" de 1987 por Raul Sá Barbosa, Rio de Janeiro, Guanabara, 1989, p. 382.

ao Partido Comunista, ou que a ele haviam pertencido décadas antes, como Kazan ou Budd Schulberg. Esses artistas eram centrais na manutenção econômica do Partido Comunista Americano, já que eram bem pagos,(14) e o Partido não negligenciava o papel do cinema para a causa. A direção cultural do PC Americano procurava influir em roteiros de seus ativistas que trabalhavam para os estúdios: Budd Schulberg foi um dos alvos, Albert Maltz e John Howard Lawson outros. O primeiro ao ser censurado, abandonou o partido. Os outros dois corrigiram seus textos. É verdade que para Maltz isso não ocorreu sem algum pesar, enquanto Lawson tornou-se ele mesmo um censor. Englund e Ceplair cujo livro "Inquisition in Hollywood" atribui (apenas) ao Partido Comunista Americano a existência de conteúdo social nos filmes americanos e o fim desta preocupação quando a organização é perseguida durante os anos 50, afirmam que "Em matéria de doutrina política, não havia flexibilidade. Não era permitido desvio da linha do Partido. O Partido não pedia criatividade ou o trabalho profissional de seus membros, mas os líderes do partido nunca tentaram controlar formalmente ou influenciar filmes manipulando ou censurando roteiros dos escritores comunistas. O Partido oferecia aos roteiristas uma "Clínica de Escritores", um conselho informal de roteiristas respeitados (John H. Lawson e Ring

(14) Segundo Ceplair, Larry e Englund, Steven, "As contribuições em dinheiro vindas de Hollywood foram as maiores do Partido inteiro" IN "The Communist Party in Hollywood" IN Cineaste, op. cit. p. 7

Lardner) que lia e comentava os roteiros a eles submetidos. Embora suas críticas fossem extensas e ardidadas, e por vezes dogmáticas, o autor tinha inteira liberdade para aceitá-las se quisesse, sem nenhuma consequência. Mas os dois informantes da Comissão, Budd Schulberg e Edward Dmytryk reclamaram muito do tratamento dado ao trabalho criativo por seus camaradas do Partido"(15). Ora, há uma contradição em dizer que "não era permitido desvio da linha do Partido, não se pedia criatividade dos roteiristas e não havia censura ao que faziam, ao mesmo tempo em que havia um conselho que lia e criticava os roteiros. Mas como são informantes que apontam o controle, seu testemunho não tem validade, está anulado para os autores que nos dois parágrafos citados justamente negando o controle, nada mais fazem do que afirmá-lo .

Mas as listas negras floresciam também nas universidades, instituições governamentais, escolas elementares. A suspeita era vivenciada por muitos, como a base do relacionamento entre os cidadãos e suas instituições na medida em que "lealdade" torna-se palavra chave do sistema vigente. Isso fica muito claro num livro como "It did happen here", composto do testemunho de homens, de vários setores da vida americana que, ao não participarem das sermões de fidelidade, eram incluídos nas "listas

(15) Ceplair, Larry e Englund, Steven - "The Communist Party In Hollywood" IN Cineaste, op. cit. p. 5

negras" ou, recusando se submeterem à "Comissão", ao FBI e organismos similares, foram presos, processados, se exilaram ou mudaram de profissão(16). "Sindicato de Ladrões" pertence a este mesmo período, e é também dele que o filme fala através dos conflitos entre portuários submetidos a inúmeras arbitrariedades por um sindicato corrupto, cuja manutenção era garantida pela aparência legal e institucional da organização, aliada a um código do silêncio mantido com violência.

II - SINDICATO DE LADROES

"Sindicato de Ladrões" é provavelmente o filme mais controvertido de Elia Kazan. Feito dois anos depois de sua delação, é nele que os autores sequiosos das explicações que Kazan evitou dar durante os anos que se seguiram a 1952, encontravam com o que se ocupar. Efetivamente, o diretor, o roteirista - Budd Schulberg em 1951 - e um dos atores principais - Lee J. Cobb em 1953 - haviam colaborado com os macartistas .

Ao contrário das objeções que se faziam à "Comissão" com o qual haviam colaborado, uma das leituras possíveis do filme mostra uma situação onde a colaboração e a delação

(16) Schultz, Bud e Ruth - It Did Happen Here - Recollections of Political Repression in America, Berkeley, University of California Press, 1988

são desejáveis. Assim, temos artistas que colaboraram com o macartismo, que fazem ou participam de um filme onde a delação é um ato necessário e corajoso, concomitantemente ao próprio fato de que a "Comissão de Atividades Anti-Americanas" continua ainda em plena atividade, com métodos cuja lisura era questionada.

Embora apregoasse como objetivo principal dismantelar os tentáculos do comunismo no país, o elemento central dos interrogatórios promovidos pela "Comissão", não era obter revelações inéditas, que permitiriam destruir focos desconhecidos e ameaçadores - McCarthy e seu grupo se baseavam em investigações e suspeitas levantadas pelo F.B.I., mas sem comprovação (17) mas conseguir por todos os meios submeter o acusado, a reconhecer a própria culpa de pertencer ou ter pertencido ao Partido Comunista americano, e sobretudo, participar do ritual expiatório, onde só a inculpação dos pares, livrava-os de suas incriminações.

(17) O senador Joseph McCarthy ganha projeção nacional com seu combate aos comunistas infiltrados no governo americano quando em 12 de fevereiro de 1950 pronunciou em Whelling um "discurso que mudaria a sua carreira. O discurso era uma colcha de retalhos de citações de (Richard) Nixon e outros. McCarthy tinha grande talento para a publicidade, uma compreensão das vantagens de falar sobre traidores, não sobre traição. Parece ter dito no discurso dispor de uma lista de 205 nomes, que deu a conhecer ao Secretário de Estado, como filiados do PC, e que, não obstante continuam a trabalhar e a elaborar a política do Departamento de Estado" Mas não havia lista alguma, e se havia, baseava-se em suspeitas não comprovadas. Leuchtenburg, William E. - "Cultura de Consumo e Guerra Fria" IN O Século Inacabado - A América desde 1900, vol 2, Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p. 731

A corrupção nos sindicatos portuários já havia sido objeto de um roteiro escrito por Arthur Miller em 1949 - "The Hook" e que ele pretendia filmar com Kazan. Abordava a história de um estivador - Peter Panto - que no final dos anos 30 "tentou organizar os portuários dissidentes do distrito de Brooklin Red Hook. Segundo o relato dos portuários a Miller, " a popularidade de Panto entre os trabalhadores cresceu e ele foi morto, seu corpo jogado no East River" (18).

Kazan e Miller submetem a história à Columbia Pictures, mas Roy Brewer da "Aliança para preservação dos ideais americanos no cinema", uma organização de diretores conservadores que lutavam contra o comunismo em Hollywood, ajudando a "Comissão de Atividades Anti-Americanas", sugere aos diretores do Estúdio que seria melhor converter os mafiosos do porto em comunistas. Miller não aceita a sugestão e o filme não é feito.

Quanto ao controle do conteúdo dos filmes, é interessante lembrar que desde 1945 a "Comissão" havia apontado a indústria cinematográfica como um grande ninho de subversivos: "Podemos afirmar que estes elementos tentam

(18) Hey, Kenneth R.- Ambivalence as a Theme in On The Waterfront (1954):An Interdisciplinary Approach to Film Study" IN Hollywood as Historia:American Film in a Cultural Context, op. cit. p. 164

insidiosamente inocular a propaganda subversiva enchendo a cabeça das nossas crianças, falsificando a história de nosso país e desprezando a Cristandade" (19). Embora a "Comissão" se instale na Califórnia em 1947 -com o juiz Parnell Thomas- e incrimine os "10 de Hollywood", (20) a própria indústria também passou a se adiantar na triagem dos seus profissionais e do material a ser filmado. Neste mesmo ano, os executivos dos estúdios fizeram o "Acordo Waldorf" onde

(19) "Hollywood - Communist Objectives" IN Annual Report of the Committee on Un-American Activities for the Year 1951, Prepared and released by the Committee on Un-American Activities, U.S. House of Representatives, Washington, D.C. February 17, 1952

(20) Os 10 de Hollywood" foram os primeiros artistas ligados a indústria cinematográfica a serem apontados pela "Comissão de Atividades Anti-Americanas" em 1947 como comunistas . Essa lista foi formada a partir de indicações vindas de testemunhas "amistosas" onde se incluíam produtores de cinema como Jack L. Warner ou Louis B. Mayer, diretores como Walt Disney, ou Leo McCarey e atores como Ronald Reagan, Robert Taylor ou Ginger Rogers acompanhada da mãe, Lela Rogers que era membro da "Motion Pictures Alliance for the Preservation of America Ideals" .As indicações resultaram em 19 nomes, entre eles o dramaturgo alemão Bertold Brecht, que era refugiado de guerra e deixou o país no dia seguinte à sua aparição na Comissão onde negou ser comunista. Ao final dos testemunhos "amistosos" e "inamistosos" são incriminados os "10": o produtor Adrian Scott, os diretores Herbert Biberman e Edward Dmytryk, e os roteiristas John Howard Lawson, Alvah Bessie, Albert Maltz, Dalton Trumbo, Lester Cole, Ring Lardner Jr e Samuel Ornitz.

Quando interrogados se eram ou haviam sido comunistas, recusaram-se a responder, apelando para a Primeira Emenda da Constituição Americana que garante liberdade de expressão e de afiliação. Mas como se recusaram a dar respostas, foram considerados culpados por desacato ao Congresso e condenados a um ano de prisão em 1950. Uma das acusações que pesavam contra eles era de terem participado de filmes como "A song from Russia" ou "Missão em Moscou" durante a época da Guerra quando os soviéticos eram aliados dos americanos.

decidiram não empregar nenhum comunista conhecido. (21), e despediram todos aqueles que foram denunciados .

"Sindicato de Ladrões" aborda a injustiça e opressão a que eram submetidos os portuários de Nova York e Nova Jersey desde os anos 30, e que se intensificara depois do fim da guerra. A situação tornara-se conhecida do público através de artigos do jornal "New York Sun" em 1950 e que foram convertidos em livro, "Crime on the Labor Front" de Malcolm Johnson (22). É baseado nestes relatos, premiados com o Pulitzer, que Kazan e Budd Schulberg, escreveram oito versões sobre o assunto, sob a supervisão do produtor Sam Spiegel, até chegar ao texto final.

1 - Sindicato de Ladrões?

A situação dos sindicatos nos Estados Unidos é complexa: num sistema político onde a livre iniciativa é um vetor central, e a presença do Estado como mediador entre os grupos sociais vista com desconfiança, a proteção ao trabalho assalariado oscila sempre contra eles, e em favor do empregador. Até o governo de Roosevelt, "a lei joga contra os operários: é necessário que sirvam diretamente o patronato. É o presidente Wilson, por exemplo, que permite a

(21) Pauly, Thomas H.-An American Odyssey, op. cit. p. 142

(22) Johnson, Malcolm - Crime on the Labor Front, Nova York, McGraw-Hill, 1950

intervenção de tropas contra os metalurgicos e declara ilegal a greve dos mineiros em 1918" (23). Com o New Deal , através do National Industrial Recovery Act, os sindicatos retomam o direito de organização, obrigando os empregadores a respeitar o salario mínimo e a limitação da jornada de trabalho. Mas com o início da Guerra é o próprio presidente que conclui um "armistício social" (dezembro de 1941) garantindo que não haveriam nem greves e nem "lock-out" até o fim das hostilidades. Durante a Guerra as grandes empresas retomam o seu fôlego, e, findo o conflito, as greves se generalizam, buscando reconquistar o espaço perdido. Mas neste momento - 1946 - o novo Congresso eleito, majoritariamente conservador, impõe pela lei Taft-Hartley, restrições aos direitos de organização dos trabalhadores : as greves, só podiam ser iniciadas com um aviso prévio de sessenta dias. A mesma lei previa a depuração política nos quadros sindicatos: juramentos de lealdade deviam ser assinados, como em outros setores da vida americana - como no cinema ou na administração pública. Além destes fatores que enfraqueciam a adesão sindical e seu poder de barganha diante dos empregadores, a ausência de um sistema público de seguridade social permite que os próprios sindicatos organizem seus fundos de pensão e aposentadoria, abrindo amplas possibilidades de corrupção no interior dos sindicatos, e entre suas lideranças e o próprio patronato.

(23) Julien, Claude - "Le capitalisme contre la democratie" IN Le Rêve et L'Histoire", Paris, Grasset, 1976, p. 107.

"Algumas grandes federações sindicais (caminhoneiros, portuários e da construção civil) passam para o controle de verdadeiros gangsters. O assassinato, a sabotagem e a chantagem tornam-se seus principais meios de ação, aos quais raramente resistem operários recalcitrantes ou empregadores pressionados por reivindicações." (24)

Segundo Claude Julien, a corrupção sindical não tem mistérios: como não há formas de controle exteriores à própria organização, como movimentam milhares de dólares vindos da adesão e das contribuições regulares forçadas de seus membros, agem como gangsters, baseando sua ação na truculência, transformando o sindicato, de representante dos trabalhadores, em um grande negócio ilícito: "Como o tráfico de álcool durante a proibição, como a droga hoje, o sindicalismo apresenta tais possibilidades de escroqueria que atrai necessariamente verdadeiros gangsters"(25). Com tal poder econômico, os sindicatos apoiam e ajudam financeiramente a eleição de presidentes, garantindo a manutenção viciada do sistema de alto a baixo. "Se as principais federações organizadas sustentavam o partido democrata, os caminhoneiros, os portuários e os empregados da construção civil - três dos sindicatos mais corruptos do país - sustentam o partido republicano com ajuda financeira a Eisenhower e Nixon" (26) .

(24) Julien, Claude - idem p. 121

(25) Julien, Claude - ibidem p. 122

(26) Julien, Claude - ibidem p. 122

Para abordar esta situação no cinema, Kazan juntou estivadores, o sindicato corrupto, um ex-boxeador, um padre, e uma moça. A situação central que o filme descreve não é a de um confronto entre duas forças opostas que deveriam estar em contenda: o sindicato e os trabalhadores. O confronto central que o filme encena é entre a gangue corrupta e um homem ligado a ela, não exatamente um membro, mas um protegido. Assim, o conflito surge no interior da própria organização, e não entre forças opostas para fazer valer a sua soberania, a sua noção de justiça. O conflito que será descrito é pessoal e de ordem da consciência individual. A partir dele outros homens são tocados, uma vez que os argumentos que levam ao conflito envolvem a ordem social, moral e ética. Mas não é o grupo o agente principal, que toma consciência. É um homem só com suas questões.

2 - O filme

Terry Malloy (Marlon Brando), um elemento marginal do sindicato dos portuários serve de isca para o assassinato de um estivador, Joey Doyle, que colaborara com a "Comissão Criminal do Cais", instituição governamental que procura provas e depoimentos para demonstrar a situação irregular

do sindicato. Terry é um ex-boxeador que abandonou a profissão porque, para satisfazer os interesses da gangue, perdeu uma luta importante e pôs fim à sua carreira. Ele é irmão de Charley (Rod Steiger), o contador do sindicato, um sujeito diferenciado, respeitado por que estudou e cuida com apuro dos negócios de John Freindly (Lee J. Cobb), o chefe do grupo. Malloy é tratado com deferência pelo chefão, porque foi um lutador que ele admira, é jovem e irmão do seu homem de confiança. Ele recebe "trabalhinhos" especiais, e em troca dos seus serviços, propina e proteção da gangue para conseguir trabalho no dia a dia do cais.

O filme descreve o caminho da tomada de consciência individual de Terry Malloy em 3 etapas: a inconsciência e a crise, a mudança, as consequências e dores da nova ordem. De um lado, envolvido pelos laços de cumplicidade com o irmão, com a gangue e com o que se tornou em meio a eles, e por outro lado se deixando levar para uma nova ordem onde o amor por uma moça, sua culpa em relação a ela, associada a necessidade de mudar, rompendo antigos laços, o obrigam agir de forma dolorosa. A sua crise, não é sem dores nem perdas. Ao contrário. Crescer, enfrentar o destino, a história implica em oposições fortes entre a noção individual e social do que é correto ou justo. Da mesma forma que a sociedade impõe normas e padrões a serem respeitados coletivamente pelos indivíduos, em sua individualidade, cada um também carrega uma parcela desta sociedade, e é por ela

responsável. A "colaboração" ou a delação como mostrada por Kazan, coloca em cheque as noções de público e privado: quando Malloy é sondado para que colabore com a "Comissão Criminal do Cais" e se recusa, pois não é um "rato", estes lhe respondem: "você tem o direito de ficar calado se quiser, mas a sociedade tem o direito de conhecer a verdade".

O filme traça um percurso pessoal onde os outros interferem e também se transformam. Tornar-se consciente é perceber e ter a coragem de denunciar as arbitrariedades da qual participara junto ao sindicato criminoso, reparando o mal feito aos outros e a si próprio.

Toda a ação do filme que gira em torno de corrupção, imposição da lei do silêncio mantida com violência, e arbitrariedades de toda ordem, vai no sentido de mostrar a necessidade de trazer à luz a verdade, fazer com que se conheçam todos os fatos a partir de investigações e do esclarecimento da opinião pública. Kazan questiona as instituições: de um lado está um sindicato, regularmente estabelecido, mas cujas práticas corrompem a sua verdadeira destinação: de porta-voz de trabalhadores, converte-se em seu opressor. As instituições agindo contra a própria sociedade. Por outro lado, valida outras como a "Comissão Criminal" que apresenta no filme, e os mecanismos existentes para apoiá-las, como as leis, e inquéritos, assim

como a imprensa, justamente num momento em que estas mesmas leis e a Comissões se prestavam também a arbitrariedades. Por exemplo, invocar a Primeira ou a Quinta Emenda da Constituição que garantem a liberdade de expressão e de afiliação, e o direito a calar tudo o que possa incriminar a si mesmo, é um direito do cidadão americano. Mas perante a "Comissão" instalada já em 1947 e que interpelou os "10 de Hollywood", o seu uso se tornara confissão de culpa.

. Mas para que a mudança ocorresse, os elementos necessários à crise, já tinham que existir no indivíduo de forma ambivalente. A trama não parte de um elemento da gangue que percebe o que se fazia de errado e decide denunciar. Não é alguém inescrupuloso que se converte. Terry Malloy é um marginal à própria gangue. Sua adesão não é clara nem definitiva e mostra sinais de ambivalência desde o início do filme quando Terry percebe que, contra a sua vontade, involuntariamente, participara do assassinato de um homem.

Mas ele também não é um estivador. Eles não são seus amigos, não o reconhecem como tal, e o rechaçam pela ligação com o grupo corrupto. Sua roupa é diferente, sua localização diante da câmera é sempre marcada de forma própria: ele chega depois que os grupos estão formados, ele anda sozinho. Ele nunca está em nenhum dos grupos. Ele os encontra. Assim, desde o princípio Terry Malloy tem os pés

nos dois campos opostos, mas não pertence a nenhum deles efetivamente. Sua pertinência está num passado que não pode mais recuperar, e num futuro que não vislumbra. Está em lugar nenhum, puxado pelas circunstâncias e pelos benefícios imediatos que pode tirar desta adesão. Ele sobrevive inconscientemente.

A sua ação é de um homem só diante de suas circunstâncias. É um percurso individual que termina resgatando o indivíduo, pela consciência, e por extensão o grupo ao qual, no final, adere. A sua luta é pessoal, em meio aos dois grupos em contenda, onde as questões se inserem. O primeiro deles é o "Sindicato", um grupo cuja coesão se baseia na obediência estrita à voz do chefe. A desobediência e opiniões divergentes não tem lugar, e se ocorrem são punidas exemplarmente. A ação do grupo é manter o poder da gangue através dos meios necessários.

O outro grupo são os estivadores. Embora sejam sempre apresentados pela câmera como uma massa de gente reunida, eles não tem união. É interessante observar que são muito poucos os planos de trabalhadores sós. Eles sempre aparecem em grupo. Se algum está em primeiro plano, está sempre enquadrado com outros ao fundo ou do lado. É esta reunião de elementos semelhantes que parece definir a sua identidade, já que são obrigados, pelos mecanismos discricionários e vexatórios do sindicato a concorrer uns com os outros pela

possibilidade de trabalhar, o que perpetua a força dos opositores e os divide. O que os une é a necessidade de sobreviver, o medo e a obediência a lei do cais: são S.M. - surdos mudos- que nada veem e nada falam, apesar de todas as arbitrariedades e até mesmo dos assassinatos que vão ocorrendo quando alguém resolve agir .

3 - Sequências Principais

1 - Joey Doyle é atraído por Terry Malloy para o teto do edifício onde mora e mantém um pombal. "Pombo" (pigeon) na gíria americana designa delator . Lá é empurrado por gente da gangue.

2 - Terry Malloy se espanta com o fato. Comenta com membros do bando e com o irmão que pensava que iam apenas intimidá-lo, e não matá-lo. Sente-se traído. Assiste a aglomeração em torno do corpo: o pai, a irmã do morto, o padre, a polícia e estivadores . Uma mulher comenta que ocorrera o mesmo com seu filho anos antes. O padre tenta consolar Edie (Eva Marie Saint) a irmã, mas é rechaçado. Ela, que sempre fora mantida longe do cais, interna em um colégio de freiras, jura que vai encontrar o assassino do irmão.

3 - No bar onde a gangue se reúne, Malloy está contrafeito e ganha "um extra" para esquecer o que ocorreu. Friendly,

ameaçado pelas dúvidas de Terry, lembra da infância difícil, e que não está disposto a perder nada por causa de "canários", que "cantam" para a polícia . Charley lembra como eles também eram pobres e que tem no chefe um amigo. Malloy assiste a uma cena de truculência do chefe com um membro da gangue que tentou enganá-lo e o trapaceiro é esmurrado por Friendly, e expulso.

4 - De manhã no cais, o pai de Joey entrega o seu casaco a um outro colega, Dugan. Estivadores comentam o que ocorrera. Apesar das arbitrariedades, devem se manter S.M. se quiserem continuar vivos. No meio dos trabalhadores, dois homens da "Comissão Criminal do Cais" , procuram por Malloy. Ele se recusa a falar pois não é "dedo-duro", embora, como diz um deles " você tem o direito de calar mas o público tem o direito de conhecer os fatos".

5 - Começa a batalha para conseguir trabalho: os estivadores têm que se submeter à escolha arbitrária do encarregado. Os que sobram, tem que se degladiar entre si para conseguir uma das senhas que são atiradas sobre o grupo. Edie vem ajudar o pai a conseguir uma, brigando com Malloy que fica sabendo que ela é irmã de Joey. O padre está por perto, e vendo a situação, convoca uma reunião na igreja .

6 - No interior do armazém, Charley pede ao irmão para assistir a reunião do padre. Terry não quer ir para não

bancar o delator. O irmão lhe diz que só é delator alguém que delata os amigos, e que os estivadores não são seus amigos.

7 - Na igreja, a presença de trabalhadores é reduzida. Edie está na primeira fila, O padre pede aos estivadores que denunciem os criminosos informando quem matou Joey para terminar com a força do sindicato. Os trabalhadores insistem que não são "ratos", e o padre os lembra que "neste país há formas de resistir, levantando os fatos, denunciando o que é certo e errado. Será que bancar o "rato" é falar a verdade? Será que não enxergam isso?". Malloy observa. A igreja é invadida, os trabalhadores atacados. O padre fica com Dugan, um estivador ferido com quem faz um pacto de esclarecer a situação até o fim.

8 - No meio da confusão Terry e Edie acabam fugindo juntos. Conversam. O contraste entre ambos é grande, e a atração também. A aproximação deles vai crescendo com sucessivos encontros. E a culpa de Terry também.. Ele recebe uma intimação para depor na Comissão do Cais, pois foi o último homem a ver Joey vivo.

9 -Terry se encontra com o chefe e o irmão que o pressionam a contar o que viu na reunião e a deixar a moça. Informam que Dugan falou sobre eles à Comissão e que será morto.

10 -No dia seguinte, Terry tenta avisar Dugan, mas é rechaçado . Logo depois, uma carga cai sobre Dugan. Ao dar a extrema unção ao morto, o padre desafia a gangue. Edie recebe de volta o casaco do irmão que havia sido dado a Dugan. Na mesma noite ela o entrega a Malloy.

11 - Terry procura o padre e confessa que participou da armadilha para matar Joey. O padre recomenda a ele que conte tudo o que sabe, a começar pela moça. Ele conta a verdade a ela, mas Edie foge aterrorizada.

12 - Na sede do sindicato, Charley é intimado por Friendly a pressionar o irmão a não dizer nada diante da "Comissão".

13 - Charlie reúne-se com o irmão dentro de um carro. Chega a apontar um revólver para convencê-lo a não falar, mas não o demove. Ele será morto pela gangue

14 - Terry procura Edie que a princípio o rejeita, mas terminam juntos. Ele é atraído para a rua por membros da gangue- da mesma forma que fizera com Joey - onde ele e Edie são perseguidos por um caminhão para matá-los. Encontra o irmão morto. Jura vingança. Procurando pela gangue, é convencido pelo padre de que a melhor forma de acabar com eles é colaborando com a Comissão Criminal do Cais.

15 - Diante da Comissão, sob os olhares dos elementos do sindicato, da imprensa e dos estivadores, Malloy conta o que sabe e é cumprimentado pelo responsável do inquérito pois sua colaboração tornará possível mudar as coisas. Um homem que assiste ao depoimento pela televisão, avisa que nunca mais quer saber de Friendly. Este no tribunal ameaça Malloy.

16 - Quando volta ao cais, Terry Malloy é evitado por todos. Edie sugere que ele deixe a cidade. Mas ele quer lutar por seus direitos. Defronta-se sozinho com Friendly, mas na luta com o chefe, os capangas ajudam a derrotá-lo. Os trabalhadores observam imóveis. Quando finalmente tomam a decisão de ajudá-lo, são bloqueados pela gangue. São obrigados a voltar ao trabalho, mas só o farão se Terry também vier. Partem para a ação, jogando Friendly no mar. Orientado pelo padre, por Edie, e por estivadores, Terry ferido e cambaleante levanta-se só e caminha até o armazém para trabalhar junto com os outros homens, sob a direção agora do dono de um navio. Com este gesto ele libera o cais do controle de Friendly e sua gangue. Mas este promete voltar. O padre e Edie observam.

4 - As imagens

A primeira sequência pode ser resumida como a de instauração da crise. A mando da gangue de Friendly, Terry atrai Joey para uma emboscada. O mecanismo é corrente na narrativa do cinema americano: a abertura precede as cenas de exposição (em que são transmitidos ao espectador os dados básicos da intriga que vai se seguir). Mas essa abertura não é seguida, como tantas vezes, por um corte no tempo (e com frequência também no espaço), em que se estabelece uma distância entre causa e efeito.

Kazan e Schulberg concentraram ali os elementos básicos desencadeadores da intriga: a gangue, Terry, o assassinato. A ênfase do roteiro vai toda, nesse primeiro instante, para a caracterização dos métodos criminosos usados pelo sindicato. Ainda não sabemos o que é este sindicato, nem exatamente quem são seus membros, o que significam para ele Terry ou Joey. Os personagens sequer foram apresentados ao espectador. Kazan procura mergulhar seu espectador, de imediato, num tipo de atmosfera.

Pode-se dizer que essa atmosfera é tripartida. De um lado, existem os mentores de Terry, aqueles que o orientam sobre como levar Joey à emboscada. De outro, Terry. Ele é um traidor inconsciente. Fala a Joey sobre pombos (um interesse comum) e por esse stratagem atrai Joey à morte. Existe, por fim, Joey. Em sua única fala, Joey comunica a Terry o

temor que experimenta em relação à gangue e a necessidade de tomar precauções.

Esse diálogo só pode acontecer porque Joey tem confiança em Terry. Seja pela paixão comum pelos pombos, seja por qualquer outro motivo, o fato é que Joey é atraído ao local de onde será atirado devido à confiança que tem em Terry. Essa estrutura triangular aciona, antes ainda que o espectador conheça os personagens e interesses implicados, não propriamente em uma intriga, mas em uma crise.

O assassinato de Joey é mostrado como um espetáculo. Enquanto ele é jogado do alto do prédio, um reduzido grupo dos marginais observa os acontecimentos, em frente a um prédio, tendo ao lado Terry. No mesmo instante em que Joey é projetado, Terry manifesta seu desacordo e sua surpresa quanto ao acontecido.

O roteiro dialoga ostensivamente com os filmes de gangsters, e talvez esteja aí a audácia dramaturgica desta sequência. Como não sabemos quem são Friendly e seus homens, apenas podemos associá-los a uma rede criminal, como as já anteriormente mostradas pelo cinema. O espectador é convidado a tomar posição contra os criminosos, embora não saiba exatamente quem são e desconheça suas motivações. O essencial, nessa sequência, é o despiste: apenas após o assassinato (e com maiores detalhes em seguida) ficamos

sabendo que essa não é uma organização marginal. Esse o paradoxo que o roteiro procura instaurar: a de uma criminalidade que existe não por seus estatutos, mas por seus métodos. Não é a Máfia. Trata-se de algo mais insidioso, porque institucionalizado: é um sindicato.

Essa a crise instaurada de imediato pelo roteiro. São as instituições, em seu interior, que entram em crise. São elas as portadoras de um dilaceramento. O mal não está fora, à margem da sociedade (como no cinema de gangsters), nem dentro (na vida do cidadão comum), mas na intersecção entre as duas coisas: o fora e o dentro, o exterior e o interior; o exterior que se interioriza (a Máfia que se institucionaliza) e o interior que se exterioriza (o cidadão despojado de sua cidadania - vista aqui como o direito de falar - pela ação desses grupos que se sobrepõem à organização social).

A direção de Elia Kazan procura enfatizar esses elementos. A sequência 1 é rodada basicamente em exterior noite, o que em princípio é normal. Mas a atmosfera de poucas luzes, localizadas, cria uma zona de sombra que atinge cada um dos personagens. Não é apenas um assassinato, o que se trama e se executa: além de poucas, as luzes parecem dominadas por uma névoa persistente, como se tudo devesse contribuir para que a visão dos acontecimentos seja toldada, parcial.

A esse procedimento, Kazan opõe a natureza espetacular do assassinato. Ela tem a função específica, da perspectiva dos sindicalistas, de ser exemplar: cada um que se disponha a falar à Comissão Criminal do Cais deve saber o que pode lhe acontecer. Mas a morte de Joey se caracteriza por dois outros aspectos não menos marcantes. 1) Para ser morto ele é tirado de sua casa; 2) Ele é jogado do alto do prédio onde mora.

O "justiçamento" desvia-se, aqui, da tradição dos filmes de gangster. Ele não se dá em um beco, em um lugar ermo. Mas também não ocorre em um lugar social (um restaurante, um bar). Ele começa no interior de sua própria casa e consuma-se no teto do prédio em que vive e onde mantém seus pombos.

No instante seguinte, um plano geral do prédio mostra as luzes de outros apartamentos se acendendo. O conjunto desses três momentos não poderia ser mais eloquente sobre as relações que o diretor procura estabelecer entre o público e o privado, mais exatamente sobre o apagamento das fronteiras entre ambos. A própria atmosfera enevoadá contribui para a descrição de um universo em que as fronteiras são de difícil distinção: ninguém pode dispor de sua própria existência, de sua individualidade. Ela é sacrificada a um conjunto,

pervertido pelo controle - o espectador saberá a seguir - que o sindicato exerce sobre aquele microcosmo.

Com estas imagens, Elia Kazan instaura de imediato a idéia de crise. Menos uma crise interior ao sindicato das docas do que da própria sociedade americana. São seus valores essenciais (o individualismo, a lei, o lar, a privacidade, a liberdade de expressão e de informação) que se acham ameaçados pelo sindicato, sem dúvida, mas, mais profundamente, pela instauração de um clima em que já não se sabe quem é quem, em que os contornos das pessoas tornam-se indefinidos, em que os limites são apagados, de forma a tornar irreconhecível o que é o que não é, o falso e o verdadeiro, a fidelidade e a traição, a amizade e o crime.

Essa crise se instaura em Terry Maloy, que a personificará, como veremos na análise das sequências seguintes. Neste momento de abertura, porém, esboça-se já a dualidade do personagem. A queda de Joey anuncia a ruptura com o grupo. Até ali, Terry é visto com outros membros da gangue e pode sentir-se de algum modo ligado a eles. Ele assiste à morte de Joey ao lado de outros membros do sindicato. É o último momento em que se identifica plenamente com eles. A queda de Joey anuncia a ruptura. Sua discordância expõe-se no diálogo em que manifesta surpresa pelo assassinato. Terry acreditava que o objetivo da trama era apenas advertir Joey.

Como definir a interpretação de Marlon Brando nesse preciso momento? A timidez de sua reação parece indicar que suas palavras não coincidem com sua crença mais profunda (conhecendo a gangue, deveria saber também quais eram seus métodos de ação). Mas não existe nenhuma evidência capaz de oferecer comprovação a essa idéia. Em contraposição, até aquele momento existe uma ostensiva exposição do físico de Terry (ex-boxeador e portanto forte). A timidez de sua reação e a surpresa que manifesta prestam-se, portanto, a outro objetivo. Trata-se de mostrar que a força física de um homem é impotente para se opor à força do grupo organizado. Mais, que a força física é nula desde que não seja acompanhada de uma força moral. Ao mesmo tempo em que enaltece a força física (e também a beleza) de Marlon Brando, Kazan está aqui preocupado em executar um movimento inverso: demonstrar a fragilidade do personagem, que o coloca em princípio na categoria dos anti-heróis. Como se verá a seguir, todas as virtudes que ao longo do filme podem se imputar a Terry virão de forças externas: o padre e Edie serão os agentes principais de sua reabilitação moral.

O momento seguinte serve para caracterizar Terry como um homem sozinho. Assim, já na segunda cena, quando se dá conta de que servira de isca para o assassinato de um "cara legal" se sente traído pela gangue e incomodado pela morte que involuntariamente causara. A ambivalência já está

inscrita em seus atos e em sua consciência. E é só graças a esta ambivalência que é capaz de mudar.

A cena 3 expõe o processo que marca a primeira parte do filme . Malloy entra no bar

A cena seguinte - a terceira na descrição acima - expõe o processo que marca a primeira parte do filme . Malloy entra no bar onde a gangue está reunida. Está amuado e faz as brincadeiras de praxe com o chefão. John Friendly é o personagem central da ação, enquadrado frontalmente em primeiro plano ou plano americano, tendo sempre ao fundo outros elementos da gangue, marcado pela iluminação e pela câmera que acompanha o seu rosto. Exatamente em oposição a estes movimentos Terry é o seu polo contrário. Ele está sempre de costas para a câmera, em oposição a Friendly, a luz não incidindo em seu rosto.

Como veremos ao longo deste e de outros filmes, Kazan não marca oposições pela divisão dos campos visuais. Ou seja, não mostra cada pessoa e o seu campo de cada vez. Não há, usando do termo- campo contra campo - esta oposição marcada onde se alternam os personagens e os elementos que compõem a cena onde este aparece. Ao contrário. Como a ambivalência é um elemento intrínseco dos indivíduos, segundo Kazan, aquilo que os opõem não os separa definitivamente. Não está em "campos" diferentes. Desta forma se observa um tipo de enquadramento que é muito comum

em Kazan onde, nos diálogos os dois personagens, ainda que de opiniões opostas convivem num mesmo plano, num mesmo campo visual. E em geral aparecem separados quando a oposição é definitiva e sem ambivalência. No caso presente, Terry esta no mesmo plano com Friendly mas sempre, ostensivamente, de costas para a câmera e para o espectador, como a anunciar a ruptura definitiva para breve e o fim da ambivalência com ele .

A câmera vai traçar um vai e vem sinuoso que encarcera Malloy em sua situação opondo-o a Friendly e ao próprio irmão. Neste plano já se definiu a situação ambivalente de Malloy, e a impossibilidade de uma saída. A traição é punida de forma exemplar . Nesse vai e vem da câmera, na sinuosidade dos enquadramentos Malloy está sempre de costas, de perfil, com a cabeça abaixada. Vira-se e se desvira acompanhando a cena. Mas nunca vemos uma imagem onde a sua posição é a mesma de qualquer dos outros personagens. Ao trair sua inquietação, ameaça o grupo, o negócio e sobretudo o chefe que passa a pressioná-lo com a ajuda do irmão para que esqueça o caso. Para amenizar o choque, o chefe lhe dá dinheiro e recomenda ao encarregado que ele tenha precedência no trabalho no dia seguinte.

Se o filme vai levar ainda muito tempo para conduzir Malloy à sua denúncia, a ruptura já se prenuncia , pois ele não compactua com os métodos do bando. O encarceramento da

situação criada pela câmera, a proximidade entre os vários elementos na cena, contribuem ainda mais para criar uma atmosfera de enclausuramento, de abafamento, de opressão que se desenvolvem ao longo de todo o filme, e que são também acompanhados por uma música muito cadenciada que agrega ainda mais tensão a todos os outros elementos. Participante marginal, ele está preso ao bando por seus compromissos, pela cumplicidade com o irmão, e pelo controle inescapável a todos que não estão de acordo com métodos da organização. Assim como Hitchcock fazia questão de, já no início da ação anunciar o criminoso, podemos dizer que o Kazan de "Sindicato" procura já no primeiro momento, uma vez exposta a crise, anunciar o final do filme. Nesta sequência o diretor já dispõe os elementos de uma ruptura inescapável. Sabe-se desde esse momento que o destino da ligação entre Terry e a gangue está selado. Isso não está no roteiro de Budd Schulberg. Vem da própria direção impressa ao filme.

Os métodos do "Sindicato" estão claramente expostos na cena 5, quando os estivadores são obrigados a lutar de forma humilhante uns com os outros para trabalhar. Salvo justamente Malloy, que é o primeiro escolhido. Para o historiador Kenneth Hey, autor de minucioso artigo sobre este filme, o conteúdo desta cena explicita o que Kazan entende por arbitrariedade e que Hey associa ao que Kazan vivenciara como os métodos do Partido Comunista Americano: um sistema humilhante, calcado na proteção e na obediência a

quem tem influência, onde não há união ou solidariedade. Poppy, o pai de Joey, é velho, perdeu o filho um dia antes e mesmo assim tem que se submeter ao ritual vexatório. Os homens são submetidos a leis que não dominam e não conhecem e que são impostas sem o seu conhecimento e consentimento em nome de um poder maior que desconhecem. Os homens do sindicato (assim como os do Partido Comunista) em toda a escala hierárquica reproduzem esta arbitrariedade: do encarregado da mão de obra até o chefe que por sua vez se submete a alguém que, está mais acima, mostrado no filme apenas no momento em que sai do "negócio". O que mantém esta cadeia de arbitrariedades são a força e os objetivos que acionam a obediência a um chefe, a falta de liberdade de expressão das próprias opiniões e o silêncio. Os membros do sindicato só obedecem ordens. Os estivadores não falam porque são Surdos/Mudos. "Para Kazan e Schulberg a disciplina na "célula" comunista dos anos 30 dependia de insultos similares a dignidade pessoal. A desumanização da cena da corrida às senhas para trabalhar exporia a degradação da inteligência humana" (27).

Ao silêncio dos estivadores que mantem o processo, Hey, baseando-se, como na observação acima, no texto do testemunho de Kazan à "Comissão de Atividades Anti-

(27) Kenneth, Hey R. - "Ambivalence as a Theme in *On The Waterfront* (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study" IN Hollywood as Historian "American Film in a Cultural Context, op. cit. p. 171

Americanas", relaciona o silêncio dos liberais que, segundo Kazan, ao invés de falar o que sabem, contribuindo para o esclarecimento da opinião pública, terminando com o clima de histeria e de acusações, calam-se, diante do interdito moral de delatar.

O que Kazan procura fazer nesta cena é criar a situação de arbítrio, posicionando a câmera em plano americano atrás do encarregado que olha a turma que procura trabalho. O que se vê são as costas largas do homem que encobrem a visão da cena pelo espectador, e a expressão do arbítrio que se entrevê no rosto dos estivadores. Mas a câmera está mais atrás, incluindo o próprio encarregado. O que dá a ver ao espectador é como o homem seleciona de forma arbitrária os trabalhadores que lhe estendem a mão. . A câmera está parada, sempre em plano americano ou médio, observando a cena, como observam também mais atrás outros homens da gangue. É esta posição de retaguarda, de ocultamento de onde vem o olhar da câmera, que no nosso entender encadeia diante do espectador a própria hierarquia do sistema e a sua arbitrariedade que circunstancialmente coloca aquele homem na frente dos estivadores. A câmera parada constata o funcionamento do sistema de sujeição dos estivadores. E mostra na mesma imagem os trabalhadores inconscientes, submetidos, ignorantes de seus direitos, que são vítimas e partícipes destes sistema pois o perpetuam com seu silêncio.

Essa organização oculta pelo olho da câmera que espiona e controla, é o próprio sistema econômico e político que engendra a possibilidade da existência de sindicatos corruptos . Kazan não montou esta cena por exemplo, em campo e contra-campo, sugerindo o confronto. Como os estivadores contribuem com seu silêncio para a manutenção do sindicato, e se submetem às suas regras subvertidas, eles e o encarregado estão enquadrados juntos pois são ambos responsáveis pela situação em que se encontra o porto.

Por outro lado, mesmo juntos na cena, os estivadores seguem sendo apresentados como uma massa em oposição ao elemento da organização corrupta, que está destacado, discriminado. O mesmo se pode dizer de Terry, do padre e Edie, que permanecem marginais àqueles dois mundos. Edie ensaia entrar na massa, ainda que para ajudar o pai a conseguir uma senha. Terry a agarra e impede. Brinca com ela (cena 5).

É a cena que descreve a arbitrariedade por que passam os estivadores que se conhecem Terry e Edie, a irmã do homem que ele ajudou a matar. Edie está com o padre e diante da briga pelas senhas jogadas no chão, entra na luta para ajudar o pai. Neste momento ela se envolve num corpo a corpo com Malloy, resistindo como pode ao misto de violência e ternura do agarrão que ele lhe aplica. Existe neste gesto machismo, mas também a pretensão de protegê-la daquele

mundo em que ela insiste em entrar para descobrir quem matou seu irmão. É no mesmo momento, a partir desta construção ambivalente da cena, que se mesclam movimentos e sentimentos contraditórios: por um lado se expõe a brutalidade dos métodos do sindicato e ao mesmo tempo a atração que aproxima Malloy de Edie.

Atração marcada no lado de Terry pela culpa e pelo afeto, e do lado de Edie pelo desejo de convertê-lo, torná-lo cúmplice de suas próprias crenças. São movimentos ao mesmo tempo de ordem moral e ética, mas são também os movimentos contraditórios do desejo e do afeto: culpa e amor, atração e repulsa.

Posteriormente, quando começam a conversar, na cena 8, fugindo do ataque da gangue à reunião na igreja, é nítida a contradição entre a distância que os separa, e a atração que os aproxima que se marca pelo enquadramento da câmera: se no diálogo que mantém, Terry fala em "salvar a pele", e a moça fala em "justiça" e "compreensão" entre os homens, embora tragam mundos opostos, os primeiros planos de seus rostos, mesmo quando se alternam, são enquadrados juntos. Um não exclui o outro embora tudo devesse separá-los, a começar pela culpa de Terry. Caminhando pela praça, Edie deixa cair no chão sua luva branca. Terry brinca com ela. Enfia a luva em sua mão mostrando o carinho pela moça, o desejo de poder

fazer parte do seu mundo. Um mundo no qual a sua culpa se extinguisse.

É o amor, a culpa que começam a mobilizar Terry, acentuando suas dúvidas e por isso mesmo preocupam Friendly e Charlie. Estes elementos contraditórios mais o assassinato do estivador Dugan, vão pontuar a conversão de Terry até a sua decisão final de depor. É a segunda parte do filme que se anuncia.

Se já abordamos as sinuosidades da câmera encarcerando o indivíduo, ou um enquadramento que une elementos opostos, observamos uma outra solução formal significativa. Kazan utiliza bastante os recursos do enquadramento em "plongée e contra-plongée". O primeiro serve em geral para criar a sensação de opressão, de controle que vem de cima, de aplastamento. Na situação contrária, em "contra-plongée" em geral se engrandece o objeto filmado, muito embora de forma relativa, porque ao fazê-lo pode-se também distorcer a imagem do que é filmado.

Neste filme, o emprego deste recurso convencional da linguagem cinematográfica, está associado à morte e à opressão. A morte de Joey empurrado de um edifício foi mostrada em "contra-plongée". A morte de Dugan, que compõe a cena 10, repete o processo em sentido inverso, e através

dele mesmo anuncia ao espectador mudanças em direção ao esclarecimento da verdade.

No primeiro assassinato, Joey é jogado do telhado. Na ocasião, Dugan, é o colega que herda o seu casaco. Será o segundo estivador a se dispor a falar à "Comissão do Cais". Ele também morerá.

No fundo de um navio Dugan e outros trabalhadores, além de Terry, descarregam bebida. Terry tenta se aproximar dele para previni-lo mas é rechaçado. A câmera mostra esta cena em "plongée", tomando o lugar dos homens do sindicato que suspendem mercadorias e controlam os que trabalham no fundo do navio. Depois, mostrado em "contra-plongée" do interior do navio, um carregamento desaba propositalmente sobre Dugan. Quando o padre chega, todos os homens, embaixo no navio, e em cima, no cais, estão de olho no que diz. Perto dele estão os estivadores injustiçados e perseguidos mostrados sempre em conjunto. Entre eles está Terry, enquadrado em primeiro plano, observando tudo em silêncio. Em cima estão os homens fiéis ao sindicato. Há um sobe/desce da imagem, reproduzindo a situação de opressão que Kazan quer configurar. Mas desta feita, mesmo diante dos chefões, o padre fala o que quer, desafia. Pede a colaboração de todos: quem não colaborar "é como um soldado romano que pisou a carne de Nosso Senhor para saber se estava morto". Quando a câmera o enquadra, o padre está só. Os estivadores são mostrados em grupo. O rosto de Terry é enquadrado em

primeiro plano. À medida que o padre fala, a câmera se aproxima mais do seu rosto, querendo adivinhar seus pensamentos, sua solidão, seus conflitos. Edie tenta se aproximar, mas ele não reage. Está paralisado, diante do que vê e de sua própria culpa. Quanto mais a câmera se aproxima, em primeiríssimo plano, mais ela se concentra em seus sentimentos, expulsando do quadro, do campo de visão do espectador, qualquer outro elemento. Ele está enfim diante de sua consciência, diante de suas opções, e neste momento nada interfere. Nem o olhar ameaçador que Friendly lança de cima para todos que estão embaixo. E nem mesmo a aproximação de Edie. A tomada de consciência é um acontecimento individual, pessoal e doloroso.

Apesar do olhar de Friendly ao mesmo tempo ameaçador e ameaçado, o padre e Poppy, o pai de Joey Doyle, colocam o corpo de Dugan no guindaste e sobem. São eles que agora ameaçam e prometem virar o jogo. A ascensão do corpo de Dugan, uma cena demorada em contra-plongée, promete a reversão do quadro. Resgatou a auto-estima dos estivadores e marcou um primeiro enfrentamento do padre com a organização.

O padre Barry, é o porta-voz, no filme, da crença nos princípios democráticos da América. Ele é aquele que fala, que se diferencia, em oposição ao silêncio que é a norma para os demais. Assim, junta-se na sua figura de religioso

o amor ao próximo e a justiça cristã, com a crença na exposição clara dos fatos como elemento regenerador, e intrínseco do povo americano - existem leis, instituições que podem fazer frente à opressão clandestina.

O padre Barry, é um personagem baseado no Reverendo John M. Corridan, "o padre do cais" citado no livro de Johnson. Segundo Kenneth Hey ele "fazia sermões, organizava reuniões, procurava mexer com os portuários, exortando-os à greve e a rebelar-se" (28). No filme, o padre exorta os estivadores a falar. Seus discursos no filme, apelando para a justiça cristã, embora se baseiem em parte no sermão "Um católico olha para o porto", do Rev. Corridan, citado no livro de Johnson, contém exortações que extrapolam as mensagens cristãs. Padre Barry em seus sermões aponta como "este país tem formas de pôr fim à opressão" através do esclarecimento e da denúncia dos problemas à opinião pública, e através do pleno funcionamento de suas instituições. Falar a verdade, trazer a verdade à luz é a sua pregação. Também a do diretor.

Nesta mesma noite, Edie procura por Malloy e entrega a ele o casaco que fora do irmão, e depois de Dugan. Com este gesto, a moça espera que ele compactue também a sua causa. Com um beijo, os dois selam a relação de amor que se iniciara. Mas Terry está perseguido pelas dúvidas e corroído
(28) Kenneth, Hey, R - idem p. 173

pela culpa . O próximo passo é revelar a verdade a Edie, dando início à sua remissão, e à terceira parte do filme.

Na cena 11, Malloy revela ao padre, que participou da morte de Joey Doyle: "Fale, meu filho, não há nada nesse mundo que eu não conheça", lhe diz o padre que, diante de sua confissão, pede a ele que faça o que é necessário para por fim àquela situação, começando pela moça.

Quando Terry vai encontrá-la para confessar que participou da morte do seu irmão, se explicitam com mais clareza e beleza todo o conflito do indivíduo diante do seu erro, da culpa em oposição aos afetos, e ao que "deve" ser. Não se ouve o que Malloy diz a ela. As palavras são substituídas pelo sons estridentes das máquinas do cais, acentuados pela música. Estão num descampado, pegos num grande plano geral do porto, o único de todo o filme. Essa amplidão e clareza até então inédita no filme, parece mostrar enfim a possibilidade de trânsito- a partir da confissão, da inclusão da verdade nas relações - da luz e da perspectiva, do fim do abafamento marcante na maioria das imagens, como se pela verdade e através do afeto fosse possível, pela primeira vez, respirar. Confessar torna as coisas claras. Embora doloridas e terríveis. A dualidade entre a necessidade de confessar e a dor de fazê-lo se explicitam a partir do choque entre imagem clara e aberta e o som estridente e duro, que parece anular a luz que enfim

penetra na imagem. Do plano filmado da forma a mais abrangente, Kazan passa, sem corte intermediário, para Malloy em primeiro plano, explicando que não sabia, que não teve intenção. Mostra em seguida Edie, no contracampo, em primeiríssimo plano, cobrindo o rosto com sua luva branca (aqui a oposição entre os plano é nítida, ao contrário do que foi apontado anteriormente). Novamente em plano geral, vemos a moça fugir e Terry que fica sozinho em meio ao descampado, o lixo e o barulho do porto. A dor, a culpa, o choque da verdade irremediável que tem que ser dita, que tem que ser confessada, contra todo desejo de não ferir, não magoar o outro. De uma verdade que não pode ser ocultada. Como Kazan, Terry Malloy confessa e é largado sozinho.

Pressionado por Friendly, Charley pede a Terry em uma conversa, no interior aparentemente resguardado e íntimo de um carro, que desista dos seus propósitos de falar à Comissão do Cais, em troca de um emprego seguro. Desesperado, chega a apontar uma arma. Terry compreensivo e afetuoso diante do desespero de Charley, afasta a arma, lembrando ao irmão que foi ele mesmo, junto com Friendly o responsável pelo fim de sua carreira, quando poderia "ter sido alguém, um contendor" e que não se tornou nada, apenas um vagabundo. O irmão mais velho não insiste, e o deixa partir. Será morto em seguida. Foi sensível aos argumentos do outro, como o público também, chamado diretamente a se identificar com Terry .

Nesta sequência, em geral a mais lembrada e que de alguma forma identifica este filme junto ao público, se encontra o centro mesmo do filme: dois irmãos separados pelas circunstâncias, confabulam no interior de uma atmosfera aparentemente resguardada, quase um útero que faz deles novamente cúmplices. Na conversa se explicitam os afetos contraditórios que através deles se expõem: o amor e o ressentimento, a mágoa e o perdão, o tempo - o que se foi, não se recupera, não se refaz e se lamenta. O tempo, a memória. O que se pode ser e o que se foi: o tempo descrito em sua tessitura a mais abstrata e a mais visível. Tudo o que não se recupera: o amor, a dignidade, a identidade. Irrecuperável por que passou sem sentido.

Essas duas últimas cenas (12 e 13) reúnem todos os conflitos que compõem o nó principal do filme, e do próprio sistema de compreensão e construção do mundo criado por seu autor: permanência e mudança, o que nasce e aquilo que agoniza, o frágil presente e o eterno, o que se perde para ganhar alguma coisa, como aponta o crítico francês Jacques Rivette (29). Explicam a permanência deste filme no gosto do público, desde o seu lançamento.

Se é possível abordar "Sindicato de Ladrões" apenas pela lente da justificação à sua delação em 1952, ao mostrar

(29) Rivette, Jacques - " Situation II du Cinéma American IN Cahiers du Cinéma, n. 150-151, Paris, L'Étoile, 1964, p 136

e construir todos os componentes humanos que a engendram, as opções humanas, a culpa que busca remissão, Kazan produz uma obra contingente. Se defende o seu próprio ato condenável, por outro lado é capaz de ampliá-lo para outras dores, outros erros, os medos e fraquezas que compõem o diálogo entre os indivíduos e o seu tempo. Ao dizer isso não pretendemos justificar a defesa contida no filme, mas chamar a atenção para a carga humana que dela resulta, e também para o fato de que este filme foi extremamente bem recebido pelo público americano na própria época - quando recebeu 8 Oscars - e em outros países e realidades onde macartismo e delação não eram o centro dos interesses.

Estas imagens resumem a capacidade do filme de dialogar com a sensibilidade do seu tempo: ao denunciar um problema contemporâneo - a corrupção nos sindicatos, aborda também o macartismo, as delações, a histeria, e segundo Kazan, a necessidade do pleno esclarecimento público como forma de atingir a verdade e eliminar o mal. As imagens extraem desses acontecimentos o seu lado permanente: a oposição entre o os indivíduos e a maneira como vivenciam e respondem ao que é considerado justo ou certo. Assinalam também, a própria oscilação no interior do filme, em relação às questões que trabalha. Oscilação marcada, justamente, ora pela capacidade de compreensão humana ilimitada, ora pela necessidade pessoal de defesa, de obter a remissão. Desta forma, a ambivalência não é só um elemento básico da

realidade e dos seres que Kazan constrói, mas também um elemento da própria construção do filme, que oscila sem mediação do geral ao particular, da compreensão e reparação humanas (30), para a defesa pessoal.

Nesta última parte, quando a confissão de Malloy encontra o desprezo de todos e depois conduz ao resgate da dignidade do personagem, a carga de identificação com o diretor é maior, assim como o transbordamento dele em relação ao heroísmo e ao próprio papel do personagem na realidade que constrói no filme .

O que leva Terry a testemunhar na Comissão do Cais não é apenas o amor por Edie, ou a culpa pela morte do seu irmão, ou seja, a consciência culpada pelos danos que praticou enquanto esteve ligado ao sindicato. Ele o faz porque o seu irmão Charley é assassinado, justamente por não conseguir convencê-lo a desistir de tudo, preservando o bando. Sua tomada de consciência trai também um desejo pessoal de vingança. O padre é quem se encarrega de carrear todo o ódio de Malloy para a deposição. Quando o boxeur, desesperado com a morte do irmão, procura vingar-se do bando, ele lhe diz,

(30)Entendemos e empregamos aqui a noção de reparação, conforme a definição da psicanalista Melanie Klein: "reparação: capacidade do indivíduo de reparar o objeto bom que foi danificado, retalhado, destruído pela inveja, pelo ódio, pela agressividade. A reparação é a possibilidade amorosa do indivíduo e sua ligação com o instinto de vida".Cf. Klein, Melanie e Riviere Joan - "Amor, Ódio e Reparação", São Paulo, Imago/EDUSP, 1975.

na cena 14: "se quiser acabar mesmo com "eles", você deve depor perante a comissão".

No dia seguinte, Terry se apresenta à Comissão. Chega atrasado e já encontra convenientemente instalados, de um lado os representantes do sindicato corrupto e de outro o público, os jornalistas e os estivadores. Junta-se à gente do sindicato, fica entre aqueles que vão depor. Esse atraso demarca mais uma vez sua distância entre os dois grupos. Ele está só, ninguém o acompanhou até lá.

Quando é chamado a testemunhar, confirma a participação no assassinato, mas que ignorava as verdadeiras intenções do grupo. Está enquadrado em primeiro plano, mas não inteiramente sozinho. O seu rosto é recortado, na lateral direita, pela silhueta do responsável pela comissão que o interroga. Novamente, desenha-se aqui uma identidade entre personagens que a princípio se opõem : estão juntos no mesmo campo visual. No final do testemunho de Malloy, e lembrando um agradecimento que o próprio Kazan recebeu por sua colaboração junto à "Comissão de Atividades Anti-Americanas", o promotor diz: "Terry fez muito mais do que esclarecer o caso de John Doyle. Começou a tornar possível para homens honestos o trabalho nas docas com segurança e paz de espírito". (Francis E. Walter, representante da Comissão cumprimenta Kazan no final do seu depoimento: "Sr. Kazan, apreciamos a sua cooperação com a nossa Comissão . É

somente através da assistência de pessoas como o senhor que seremos capazes de progredir trazendo ao conhecimento do povo americano as maquinações da conspiração comunista para a dominação do mundo"(31).

Na volta ao porto, a construção das cenas finais é bastante contraditória. Embora Malloy tenha denunciado os elementos do sindicato para melhorar a situação em que vivem, nenhum estivador lhe dirige a palavra, nem mesmo Poppy, que na cena anterior da Comissão vibrava. O papel de coro grego que Kazan atribui aos estivadores parece esvaziar completamente o fato de que todos eram oprimidos e que se beneficiariam com a sua decisão. "Portuários em linha no pier sob as vistas dos homens de Friendly; bravos mas imóveis eles parecem uma imensa frisa grega de nobres figuras incapazes de agir" (32). Ter se tornado um "rato" para aqueles homens, é mais grave do que tê-los ajudado a se livrar da gangue. Assim, diante do silêncio que os estivadores lhe devotam, Terry vai, conforme diz, em "busca dos seus direitos".

(31) Bentley, Eric- Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968, op. cit. p.495. Ver também íntegra do depoimento traduzido em anexo.

(32) Hey, Kenneth R. "Ambivalence as a Theme in On The Waterfront (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study" IN Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context, op. cit. 182

Chega ao cais disposto a trabalhar, vestindo pela primeira vez o casaco de Joey Doyle, e de Dugan, o casaco de dois mártires - como aponta Kenneth Hey (33) - que lhe fora entregue por Edie quando selaram o afeto e finalmente a causa que os unia. Investe-se do carisma dos mártires, o que só acrescenta maior dramaticidade à cena final, onde enfim o personagem será resgatado e com ele todos os outros. Lindsay Anderson (34) e Kenneth Hey (35), em seus artigos, citados anteriormente, não deixam de apontar a semelhança desta cena com o martírio final de Jesus em sua Via Crucis.

Terry Malloy desafia o chefão e só perde a luta porque os homens de Friendly caem sobre ele. Os estivadores seguem a cena, torcem, mas não se metem. É como se não fosse com eles. Como se o assassinato que Malloy esclarecia não os ameaçasse também. Este parece decidir um caso pessoal que, se resolvido, trará a redenção dos outros. Os estivadores só vão agir, no momento em que são obrigados por Friendly a trabalhar. Mas o papel deles é pífio. A sua redenção, embora

(33) Hey, Kenneth R "Ambivalence as a Theme in On The Waterfront (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study" IN Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context, op. cit. p. 178

(34) "A verdade é que este calvário realizado no cais não tem sentido algum" cf. Anderson, Lindsay- IN "The Last Sequence in On The Waterfont" op. cit. p. 128

(35) "Carregando o gancho dos portuários, sugerindo a cruz de Cristo...Ele está machucado na cabeça, uma alusão visual a coroa de espinhos, e enfraquecido com os socos (flagelação) que recebeu." cf. Kenneth, Hey - "Ambivalence as a Theme in On The Waterfront (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study" IN Hollywood as Historian, op. cit. p. 183

tenha havido mártires, dependeu de Terry. Ele apanha, mas como o Cristo martirizado levanta-se e cambaleante chega ao armazém onde, se retomar o trabalho, garante a entrega do sindicato aos seus verdadeiros donos, os trabalhadores. Nesta última cena, o uso da "contra-plongée" contribui para associar Terry à imagem de mártir. Ele caminha com esforço, ferido, só, mas tem como fundo o céu, a esperança. Foi ele, com sua ação, quem redimiou e libertou os estivadores, apesar das ameaças de Friendly de que iria voltar.

Numa leitura que extrapola as questões da delação, Kazan dá forma ao martírio do culpado que, castigado, recebe finalmente o perdão daqueles que ama, e daqueles que o desprezavam, mas para quem está efetivamente contribuindo. A atitude dele delatando a gangue é entendida e o sindicato é liberado. Terry desta forma, se resgata, resgata o grupo ao qual adere, e é finalmente aceito.

Esse tratamento do erro e da culpa se engendra no filme particularizando no indivíduo e em sua consciência as questões que vivencia. Se de um lado o isolam de seu contexto social, por exemplo, permitem que Kazan se aproxime de todo indivíduo, na sua porção culpada: quem não é perseguido por seus próprios fantasmas, incapaz de ter sido o que se quis dele, ou que se quis para si próprio. O martírio, chamando a identificação do espectador, lança-o na emoção da culpa e no desejo do perdão e da remissão que todo

ser humano pleiteia para seguir vivendo. Personagem e audiência passam de culpados a heróis, lembrando o conto de Borges "Tema do Traidor e do Herói" (36).

Se esta sequência final tem o seu sentido como purgatório e salvação, ela desloca completamente a visão das questões do porto. A luta de estivadores torna-se a luta de um homem só em busca de remissão por erros e lealdades pessoais que envolvem o contexto histórico e social, mas de maneira ainda individual. Como duvida e abomina os antigos discursos que fizera nos anos 30, sobre a união das massas (37) como solução da opressão social, Kazan entende a questão social como área de consciência individual. É o indivíduo informado que não se deixa oprimir, que combate. Nas cenas finais de "Viva Zapata", o revolucionário mexicano diz aos seus companheiros que "um povo forte não precisa de heróis ou homens fortes". Em "Sindicato de Ladrões" o denunciante se torna herói na medida em que os estivadores não falam, não tomam realmente consciência daquilo que devem fazer, tem medo e ele o faz. Neste sentido, a visão que tem de si mesmo naquele período como alguém que teve a coragem de romper com o silêncio entre os liberais é exemplar. O artigo que escreveu e pagou para

(36) Borges, Jorge Luis - "Tema do Traidor e do Herói" IN Ficcões, tradução do espanhol de Carlos Nejar, Porto Alegre, Globo, 1970, p. 107

(37) Como na peça "Dimitroff: A play of Mass Pressure" escrita por Kazan e Art Smith em 1934, onde o herói, segundo os autores é a "pressão da massa" procurando inocentar Dimitroff da falsa acusação de ter incendiado o Reichstag

publicar no jornal "The New York Times" (em anexo) fala aos liberais, aos seus pares, da necessidade de acabar com o silêncio que só beneficia o Partido. E Kazan não está sozinho nesta crença. Outros homens que colaboraram com o macartismo, ao menos em suas explicações, invocam, como mostra Navasky, a necessidade de romper o silêncio, a clandestinidade que só alimentava o crescimento e o mito do Partido Comunista, como o próprio Schulberg, e o diretor Edward Dmytryck (38). Ao falar, eles contribuem, segundo esta visão, para por fim a suspeitas, esclarecer ao menos no que podiam, a sua parte na história, faltando, portanto, que outros como eles, vencendo o medo e as restrições morais que

(38) Edward Dmytryk pertencia ao Partido Comunista durante a Guerra quando dirigiu "Cornered" (1945) um filme anti-nazista. Foi criticado pela "Clínica de roteiristas" por não acompanhar completamente o roteiro escrito por John Wexley, outro membro do partido. Desgostoso, abandonou o partido -. Em 1947, foi apontado e condenado entre os "10 de Hollywood" chegando a cumprir metade da pena de um ano, que lhes fora imputada. No entanto, resolveu falar pois " me convenci de que a luta dos 10 era política; que a batalha por liberdade de pensamento em que acredito, foi completamente distorcida transformando-se numa conspiração do silêncio. Acredito que fui forçado a sacrificar minha família e minha carreira em defesa do Partido Comunista, do qual me separei há muito tempo e cuja desconfiança e antipatia não param de crescer. Sei que se tiver que escolher entre o Partido e entre nossa tradicional estrutura democrática, combaterei o Partido até o amargo fim. " Cf. Navasky, Victor - Naming Names, Nova York, Viking, 1980, p. 235

Budd Schulberg foi indicado por um ex-colega roteirista, também antigo membro do Partido em 1951. Em seu encontro com Navasky, justifica sua colaboração pois " minha culpa era com o que se fazia com os Tchecos, não com Ring Lardner (um dos 10 de Hollywood e também um dos membros da clínica de roteiristas que o criticou). Eu testemunhei porque me senti culpado por ter contribuído inconscientemente com a opressão intelectual artística e racial. ... A disciplina do Partido Comunista é algo que o Partido Comunista não entende" Cf. Navasky, Victor - Naming Names, op. cit. p. 242

se opõem à delação, contribuam para terminar de vez com a histeria e o perigo que os Comunistas, para eles, efetivamente representavam. Da mesma forma, revelando os métodos criminosos do sindicato, Malloy e o filme pretendem contribuir para mudar a situação a partir do esclarecimento público.

Kazan e Schulberg procuraram caracterizar a situação dos portuários a partir de pesquisas e observações no próprio local- conforme o que pregava o próprio Método Stanislavski- de maneira a dar mais realismo aos personagens e à caracterização da história. O papel de Malloy, por exemplo se baseia num indivíduo efetivamente perseguido, com quem Kazan confessa sua total identificação. Trata-se de Tony Vincenzo, o proprietário de uma pequeno embarcadouro no porto de Hoboken: "Não somente Tony viu a corrupção e ouviu falar das extorsões dos fundos, mas com certeza também se beneficiou durante um período. Um belo dia ele não suportou mais. Começou a se sentir vítima e não beneficiário. Recebia ameaças quando não se dobrava às instruções dos patrões do "sindicato ". Ele mudou de campo. O "sindicato" que ele aceitava como uma parte inevitável da sua vida nas docas, ameaçava sua família. Ele perdeu o seu desembarcadouro, e tornou-se jornalista. Quando foi chamado a comparecer na "Comissão Criminal das Docas", Tony Mike revelou toda a verdade. Deu nomes. Fazendo assim, ele quebrou a lei do silêncio que reinava entre os bandidos. Foi tratado como

covarde, fraco, e indicador. Foi vítima de ostracismo e de ameaças. Amigos que ele conhecia há anos não lhe dirigiam a palavra... Não posso me impedir de estabelecer um paralelo entre a história de Tony Mike e a minha, e este paralelo está na origem da cólera implacável que impregna as cenas que eu filmei e o trabalho que efetuei com os atores. (...) Assim, a cena do filme em que Brando retorna ao cais para "lutar por seus direitos" e retomar o trabalho, em que ele é evitado pelos homens que conhecia, bem, esta também é a minha história, contada para o mundo todo. Quando os críticos escrevem que eu levei minha história e meus sentimentos à tela, para justificar minha dedicação, eles, portanto, tem razão. O mérito destas cenas se liga à transferência de emoção que se estabeleceu entre minha própria experiência e o que aparece na tela" (39). Mas Vincenzo não gostou de servir de inspiração para o personagem e ganhou um processo contra a Columbia Pictures por invasão de sua privacidade.

Essa passagem sem mediação do grupo oprimido para o personagem solitário que põe fim à arbitrariedade, se permite a identificação do público e fala diretamente dos problemas que atingem o diretor, o roteirista e toda uma época, por outro lado, segundo Victor Navasky, só servem para justificar a delação e confundir o espectador: este autor considera o filme uma "tentativa valente de complicar

(39) Kazan, Elia - Une Vie, op. cit. p. 504

a percepção do público" sobre o assunto na medida em que , levando a questão para um nível pessoal, tira do público a possibilidade real de analisá-la. "Isso nega à audiência alguma oportunidade de uma genuína consideração da ambivalência e dos perigos complexos da questão da delação" (40)

Pode-se compreender "Sindicato de Ladrões" pela glorificação que faz à delação, e por isso condená-lo. Mas esta visão tenta limitar a história do período, através de um personagem de projeção - Kazan - a seu aspecto puramente ético, quando, é inegável, na ordem dos fatos, que a situação era mais complexa. Por um lado existe a corrupção nos sindicatos americanos que Kazan procura denunciar com o filme, fato que Navasky e outros críticos abstraem completamente de suas análises. Por outro lado, mesmo tratando do filme apenas como metáfora da situação criada com o macartismo, por mais que a Comissão cometesse abusos, o país vivia uma situação de guerra (guerra fria, mas nem por isso menos crítica, na perspectiva da política engendrada pelo governo Truman)(41).

(40) Navasky, Victor - Naming Names, op. cit. p. 210

(41) Convém aqui lembrar as observações de Barton Bernstein, calcadas em Athan Theoharis, que mostram como o anticomunismo tornou-se a bandeira retórica do próprio governo dos democratas "A mudança na opinião nacional foi em grande parte formada pela retórica da administração Truman. No período de 1945-1949 - isso é, antes do discurso de Wheeling do senador McCarthy - a administração Truman conduziu o debate da política externa nas estreitas linhas do anticomunismo. Para assegurar apoio à sua política de contenção, de 1947 a 1949, a retórica da administração

Assim, pode-se desde já contrapor duas atitudes: a do personagem histórico e a do artista. O primeiro localiza o "mal" no clima de medo imposto de cima para baixo por um tipo de organização, e nesse sentido "Sindicato de Ladrões" pode ser visto como uma metáfora do stalinismo, seus métodos de organização, concepção da fidelidade ao Partido e maneiras de se relacionar com as coisas, interna e externamente.

O filme, porém, seja ou não pela vontade consciente de seu autor, contém outros significados. Assim, "Sindicato de Ladrões" assinala a contradição que existe no fato de um Sindicato, que é uma entidade representativa legal, ter suas finalidades desvirtuadas em vista de sua tomada por um grupo determinado de representantes, mostrados na verdade como supostos representantes. Marc Ferro por exemplo, coloca "Sindicato de Ladrões" entre os filmes que segundo ele caracterizam "a crise de valores da América", acentuando a identificação entre sindicalismo e gangsterismo levantada por Kazan. Mostra também como, na época do seu lançamento, Kazan foi criticado justamente por "desconsiderar os sindicatos verdadeiros que estavam então sendo perseguidos

simplificou por demais as escolhas que confrontavam a nação; também caracterizaram as mudanças internacionais em termos de crise e segurança nacional" Cf. Theoharis - Truman and the Red Scare IN Reeves, Thomas C (editor) - McCartyism, Flórida, Robert El Krieger Pub.Co.Ing., 1989, p. 68. O texto citado foi escrito originalmente em 1971

pelos caçadores de Bruxas que viam a mão de Moscou no movimento reivindicatório" (42). Lembrando as observações de Claude Julien sobre a associação entre os sindicatos mais corruptos - portuários e caminhoneiros -, observa que no filme " é um caminhão e não o habitual carro do gangster que procura matar o herói. Lapso social." (43).

Deste ponto de vista, e desde que se abstraia o personagem Kazan, seu depoimento, suas opiniões, não há por que não ver também representada em "Sindicato de Ladrões" toda a situação de histeria então vigente, onde a própria Comissão presidida pelo Senador Joseph McCarthy, uma representação de cidadãos, extrapola os seus fins. Em seu artigo ao "New York Times" ele afirmava: "O segredo serve aos comunistas. De outro lado, serve àqueles que se interessam em fazer calar a voz dos liberais."(44)

Visto por qualquer ângulo, "Sindicato de Ladrões" é o filme da crise:

1. em primeiro lugar, há a concretude do problema enunciado: certos sindicatos americanos se confundem com

(42) Ferro, Marc - Analyse de film, Analyse de société, Paris, Hachette, 1975, p. 87

(43) Ferro, Marc - idem

(44) Kazan, Elia - "Declaração" IN The New York Times, 12 de abril de 1952, p. 7

organizações criminosas, e é necessário denunciar e corrigir essa subversão nas instituições e nas práticas da representatividade.

2. pessoalmente, é a prestação de contas do momento em que Kazan rompe com a intelectualidade liberal, em 1952, mas também a constatação do abandono a que é relegado por seus antigos amigos, que não compreendem suas motivações nem partilham de suas convicções éticas;

3. essa crise pessoal vivida intensamente nada mais é do que o microcosmo da crise nacional. Os Estados Unidos chegam ao pós-guerra divididos entre duas maneiras de perceber as coisas, que se cristaliza na questão de como encarar o comunismo, mas que, como veremos em seguida, é na verdade bem mais ampla. Abrange o governo Rossevelt, o liberalismo e, inclusive, a idéia fundadora do "sonho americano", de um país onde todo estrangeiro encontra seu solo;

4. nesse contexto, "Sindicato de Ladrões" pode ser visto como "justificativa da delação" por alguns historiadores, mas esse não é seu único significado, nem o mais profundo, e sim o de instaurar um cinema da crise, que parte da admissão da falência de uma ética geral, aplicável a todo cidadão americano, e que orienta a ação unívoca de um povo - aquela que se manifesta nos faroestes de John Ford, por exemplo. Entre calar e falar - conflito pelo qual passa Terry Malloy - já não existe uma experiência original, "que

precede o cogito", na expressão de Michel Foucault (45), não existe uma rede de significações capaz de ordenar o mundo de forma coerente em torno de cada cidadão.

É isso que afasta Kazan de seu contemporâneo e amigo Arthur Miller de "As Bruxas de Salem" (The Crucible, peça encenada originalmente em 1953). Miller, que nunca tinha sido comunista, detecta no macartismo os sinais de uma histeria coletiva, à qual seria preciso resistir pelo silêncio. A dinâmica da resistência opõe-se, dessa maneira, à dinâmica agressiva da Comissão e é o que pode detê-la. Miller entende que a histeria é coletiva e que, se cada um resistir, o todo resistirá, recompondo uma situação original e dissipando a crise. Em linhas gerais, essa compreensão do mundo retoma a noção de "orgânico" de que fala Deleuze, e que abordamos no capítulo 2.

"Sindicato de Ladrões" entende, ao contrário, que a crise é a essência daquele momento. A crise é que dissipa a experiência coletiva e remete cada indivíduo a si mesmo. Tanto em "Sindicato de Ladrões" como em "Pânico nas ruas", reivindica-se uma nova atitude ética, que tem como única baliza a consciência individual.

(45) Foucault, Michel - L'ordre du Discours, Paris, Gallimard, 1971, p. 50

Em "Sindicato de Ladrões" especialmente, o todo acha-se cindido. Um grupo sobrepõe-se ao todo, assume o discurso, toma a si o direito de falar por um conjunto desde então reduzido à condição de massa. Subverte a representatividade da qual é instituído. Kazan entende que só a ação individual, em sentido contrário, tende a dissipar uma situação que considera perversa. Não se trata de erigir esse agente em herói, mas de fixar o indivíduo em sua solidão essencial, de ser único.

A pessoa que assume essa postura - Terry Malloy no filme, ou Elia Kazan na vida real - rompe ao mesmo tempo com os dois grupos, na medida em que, para ele, o "cogito" instaura-se como instância única de decisão. A partir desse instante, Kazan opõe aos dois grupos (o Sindicato e a massa) a subjetividade pura de Terry Malloy. De início, Malloy é apresentado como uma espécie de marginal, por suas ligações com o grupo de Friendly. Logo em seguida, porém, o aspecto que ganha importância é o de ser marginal a si mesmo. Terry é um joguete nas mãos do Sindicato, como atesta o fracasso de sua carreira de boxeador. A crise em que se vê atirado após a morte de Joey, sua aproximação de Edie e do padre Barry, constituem o caminho pelo qual atinge a solidão. Solidão que, para Kazan, não consiste em estar só, mas num longo processo ao fim do qual o sujeito adquire a capacidade de ver as coisas com seus próprios olhos e de julgar de acordo com a sua consciência.

É a distância dos controles institucionais e ideológicos que garantem ao historiador, como indica Ferro, a produção de um discurso original e pleno de significados. Nesse sentido, a solidão de Kazan o aproxima deste distanciamento pleiteado por Ferro. Por sua situação de exclusão, se distancia do pensamento vigente entre os intelectuais e artistas liberais que seguira e que se dedicam a invalidar seu discurso, não a partir do que diz, mas porque ele o diz. O exemplo disto é que, quando o filme não é visto como justificação, a denúncia que faz sobre os sindicatos também retorna contra ele: ora é invalidada na medida em que suas denúncias atingiam sindicatos não corruptos perseguidos pela caça aos comunistas (pela Lei Tatif que reforçava os mecanismos de controle de lealdade ideológico que excluía comunistas as lideranças sindicais), ora nega-se, simplesmente, que o sindicato dos portuários fosse corrompido, conforme vimos anteriormente nas observações de Ferro sobre críticas feitas ao filme.

No momento em que realiza "Sindicato de ladrões", Kazan não é apenas um artista que intervém na história americana. Ele é também, e assim permanecerá, personagem controverso de um momento histórico também controverso.

Analisaremos a seguir, como a visão de Kazan sobre estes fatos se contrapõe à de outro artista, seu contemporâneo e colaborador, o dramaturgo Arthur Miller, e como Victor Navasky resgata esta discussão nos anos 80 - quando, segundo este autor, o então candidato à presidência da República Ronald Reagan afirmava que "Não houve lista negra em Hollywood. As listas negras em Hollywood, se existiram, foram preparadas pelos comunistas" (46).

Se Kazan defende a necessidade da consciência e da luta pela verdade a qualquer preço, como única forma de sanar a crise americana em 54, seus opositores, quando invalidam sua obra reduzindo-a a mera justificção, não opõem a esta informações históricas que realmente destruíssem a sua argumentação: não lançam novos dados sobre os soviéticos na época, com relação aos Estados Unidos, por exemplo. O desmonte de sua argumentação baseia-se na invalidação do seu discurso na medida em que ele foi um delator e colaborou com os macartistas. Deste ponto de vista, o livro de Navasky, escrito quase 20 anos depois dos fatos, acrescenta pouco ao que já se sabia. Reitera o julgamento e o conhecimento dos fatos que havia antes de sua própria pesquisa. O que quer conhecer são as razões da delação de cada um dos 32 delatores de Hollywood.

(46) Navasky, Victor,- "Foreword" IN Schutz, Bud e Ruth- It did happen here:Recollections fo Political Repression in America, Berkeley, University of California Press, 1989, p.XV

Neste sentido, é interessante apontar um estudo feito em 1956 por Dorothy B. Jones (47), que mostra o empenho em contrapor dados em meio à histeria. O tema é a acusação de comunismo nos filmes. A autora estuda 159 obras cinematográficas entre 1929 e 1949, cujos roteiros ou direção estavam a cargo dos "10 de Hollywood". Como o que se dizia na época dos filmes destes acusados é de que eram "escuros", "tristes", "pessimistas" ou afirmações genéricas que compõem o imaginário do que se definia como comunista naquela época (48), a autora procura definições concretas sobre o que seria "comunista". Insere então em seu artigo, as diretrizes dos Congressos do Partido Comunista no período estudado, definindo assim como comunistas os filmes que obedecessem a estas diretrizes. Assim, se dedica a procurar nos filmes evidências destas linhas. Como é possível supor, a autora não encontra nenhuma, concluindo que os filmes não são comunistas por não obedecerem a estas prescrições. Os filmes dos "10" abordam temas sociais, mas durante e depois

(47) Jones, Dorothy B.- "Communism and the Movies- A Study of Film Content" IN Cogley, John-editor, Report on Blacklisting, Washington, The Fund of the Republic Inc., 1956 p. 197

(48) Quando compareceu como "testemunha amistosa" diante da primeira "Comissão" instalada em 1947 e que apontou os "10 de Hollywood" Lela Roger, a mãe da atriz Ginger Rogers explica o que entende por comunista: "O povo americano acredita que o comunista é um homem de sombrancelhas espessas e que usa uma grande barba à la russa. Ele não pode acreditar que cidadãos americanos possam ser comunistas. Eu mesma não consigo acreditar. Eu não compreendo. E no entanto existem - e dos bonitões." Cf. Brion, Patrick - "La Liste Noire", IN Dossiers du Cinéma: Films III, Paris, Casterman, 1975, p.241

da guerra a temática social está presente entre os principais filmes da época.

Pode-se contestar o procedimento, aquilo que denomina como comunista, mas o que interessa justamente é que em 1956, com a "Caça às Bruxas" fenecendo, mas ainda em atividade, a autora procura instaurar uma ordem em meio à desordem, procurando escapar do opinativo, tentando impor argumentos palpáveis como contraposição ao incerto e às acusações.

Victor Navasky escreveu seu livro "Naming Names" em 1980. Baseado em entrevistas com os antigos delatores dos anos 50, procura traçar um quadro de suas razões. Apesar de apontar muitas vezes a extrema dificuldade de obter estas informações, a agressividade, o medo e a culpa, Navasky, não se furta ao julgamento de suas fontes. Numa resenha feita a propósito deste livro, o seu autor, Richard Schikel aponta justamente como Victor Navasky toma partido contra os seus entrevistados. Schikel fala ainda de outro aspecto do livro onde, através de um debate ocorrido em 1970 entre dois antigos membros dos "10 de Hollywood" as questões daquele período voltaram à tona. O roteirista Dalton Trumbo fez um discurso na Writers Guild of America, que ficou conhecido como "Apenas vítimas". Propunha o fim das hostilidades entre delatores e delatados, já que todos haviam sido "apenas vítimas". Todos haviam se machucado, se prejudicaram,

tiveram dificuldades em suas carreiras, e disseram uns aos outros e uns dos outros o que certamente não queriam. E foram todos igualmente marcados pelo "pecado"(49).

Albert Maltz, outro roteirista perseguido, se insurge contra esta posição. Advoga que vítimas são e continuarão apenas sendo aqueles que foram incriminados. Segundo Schickel ele é ainda incapaz de fazer a crítica da esquerda stalinista (50). Navasky pondo-se então na escuta das "razões" dos delatores, milita, segundo Schickel, por Maltz. Para ele "Albert Maltz -induz Navasky a acreditar que há uma historia de relevância moral contínua a ser escrita." (51).

Navasky dedica a Kazan todo um capítulo: "Kazan, e o caso para o silêncio" . Sua análise repete em certa medida a dos contemporâneos do diretor em 1952: ele tinha nome, dinheiro e uma posição confortável que o habilitavam a se opor, e não a colaborar com a "Comissão", assim como um trabalho cujo engajamento social o levaria a tomar uma atitude oposta àquela que tomou. Segundo o autor, o que parece ter escandalizado mais os contemporâneos não foi apenas o fato de ter cooperado com os macartistas, mas de

(49) Schickel, Richard -"Return of the Hollywood Ten", Film Comment, March/April 1981, p. 11

(50) Schickel, Richard -"Return of the Hollywood Ten", op. cit. p. 11

(51) Schickel, Richard - "Return of the Hollywood Ten", op. cit. p. 11

ter sugerido que outros o fizessem, publicando, dois dias depois, um artigo pago no jornal New York Times (em anexo).

Na entrevista que fez com o diretor (ele não especifica a data) Navasky revela que este não quis acrescentar nada ao que já se sabia sobre as razões que o conduziram à delação, reservando o que tinha a dizer de inédito para o seu próprio livro de memórias (que foi publicado em 88). Segundo Navasky, embora Kazan tenha falado em 1952, na sua entrevista ele preferiu o silêncio que tanto criticara, como se o diretor, diante dele, tivesse invocado a Quinta Emenda. "Naquele momento (1952), Kazan incitava a todos seus antigos camaradas a seguir seu exemplo lutando contra o segredo totalitário com "os fatos". Agora ele prefere manter seu parecer, tomando, como se fez, retrospectivamente a Quinta" (52). Ora, a Quinta Emenda resguarda os indivíduos de terem de falar daquilo que possa inculpá-los. Para o historiador, que buscava explicações, Kazan é tomado como um réu.

Navasky, opõe Kazan ao dramaturgo Arthur Miller. Este autor teatral, que teve estreita ligação com o diretor até 1952, mantém através de suas peças da época, um diálogo com Kazan, sobre os acontecimentos do período. Segundo Navasky enquanto Kazan "fez o que pode para defender a delação, o

(52) Navasky, Victor - Naming Names, op. cit. p. 221

seu velho colega Miller fez tudo para desafiá-la" (53). Ele é um arquétipo do anti-delator. (54)

Na peça "As bruxas de Salem" (The Crucible) de 1953 - baseada numa perseguição religiosa ocorrida em Salem, em torno de 1600, onde parte da população era acusada de ter aderido à supostos rituais de feitiçaria - a questão era resistir à histeria, não incriminando falsamente os outros, para se livrar da inculpação. A resistência era a maneira, sugerida por Miller, para quebrar o sistema que, como na Inquisição Ibérica- sobrevivia da fabricação de novos acusados. Nesta proposição, resistir à delação é não compactuar com a histeria, e com o sistema de poder. A ênfase de Miller, nesta obra, não está no indivíduo, mas no sistema que deve ser quebrado pela resistência do grupo. Proctor, o personagem principal se recusa a indicar, a "vender os amigos" preferindo a morte. Segundo Miller, ao reagir contra a instituição, Proctor e outros que se recusaram a dar nomes e falsos testemunhos permitiram que os julgamentos terminassem. Segundo Navasky, essa atitude na peça "contamina a massa e permite que uma mulher que seria enforcada seja salva pela massa" (55).

Miller fez ainda outra peça sobre o assunto, "Panorama visto da Ponte" (View from the Bridge), de 1955. Um

(53) Navasky, Victor - Naming Names, op. cit. p. 200

(54) Navasky, Victor - Naming Names, op. cit. p. 216

(55) Navasky, Victor - Naming Names, op. cit. p. 212

estrangeiro entra ilegalmente no país e vai viver na casa de um parente. Ele se apaixona pela mulher do primo que, por vingança o delata e ele é preso. O delator é abandonado e hostilizado por todos. Sem amigos, desesperado, ele se suicida. O seu oportunismo em delatar, alimentado pelo "sistema" e a sua vingança o condenam.

Miller não havia sido comunista, ao contrário de Kazan. Quando é intimado pela já decadente "Comissão" em 1956 (McCarthy já perdera o seu posto em dezembro de 1954) invoca a Primeira Emenda, e como os "10 de Hollywood" é condenado e preso por desrespeito ao Congresso, mas cumpre uma pena pequena pois a própria "Comissão" estava sendo dissolvida.

Miller em sua autobiografia fala muito do clima insuportável que se vivia nos anos 50, fato que Kazan pouco enuncia. "A questão é que por algum tempo, na década de 1930, o futuro parecia promissor, mas com o advento da Bomba, o fim da Guerra e o agravamento do ódio entre Este e Oeste, não havia nada a que a gente pudesse aspirar exceto ouvir a próxima batida do próprio coração. Acreditar numa filosofia política era o mesmo que concordar em ter todos os dentes arrancados, um membro amputado, um olho extirpado, e por motivo pífio ou pouco grave. Então, a gente tentava negar o que sabia - ou suspeitava serem os fatos, e ao invés de fatos, falava na recusa de perder a esperança" (56).

(56) Miller, Arthur - Uma vida, op. cit. 241

Outro ponto sobre o qual insiste, e sobre o qual assenta sua peça "As bruxas de Salém" é justamente sobre o sistema viciado da própria "Comissão", que não existe para chegar a nenhuma verdade, mas apenas para fins políticos circunstanciais e pessoais, baseado não no esclarecimento, mas na criação e manutenção histórica do medo.

"O que tínhamos agora parecia uma paródia engelhada do que era anunciado como drama de grande categoria. Uma vez que a Comissão sabia todos os nome *d'avance*, dificilmente se poderia dizer que uma conspiração estava sendo revelada. O que havia era uma simbólica exibição que não levaria ninguém à força nem desceria do barão quem quer que estivesse dependurado. Nenhuma coisa material fora alterada de um modo ou de outro uma polegada sequer. Só o ar que todos respirávamos ficava mais ralo, e a destruição do sentido das coisas parecia total, tão frequentes eram os rompimentos de amizade com pessoas que as testemunhas não tinham deixado de amar" (57).

Neste ponto, é necessário fazer algumas observações sobre a própria delação de Kazan. Este trabalho não se propõe a analisar as suas razões, mas como a vivência destes fatos se transforma em discurso, discurso artístico e histórico configurado num filme. Como este é recebido e (57) Miller, Arthur - Uma vida, op. cit. p. 320

analisado. Por outro lado, é necessário também analisando o que a própria delação contém, perceber o que se pretende com ela.

Conforme se pode ver em anexo, o seu texto é grande, estruturado e se divide em 3 partes: fala de sua pertinência ao Partido, dos métodos de submissão da militância que recorrem ao controle do pensamento, o que o desagrada e termina por provocar o seu rompimento. Ele nomeia todos aqueles com quem privou em sua célula, e explica sua presença em todos os manifestos e campanhas que teria eventualmente participado, segundo as investigações e os dados que lhe haviam sido inquiridos em sua primeira audiência em janeiro, quando se recusara a responder e a delatar aqueles que conhecia. Por fim, enumera os seus filmes e o quanto os seus conteúdos estão alinhados com os mais altos valores cultuados pelo povo americano. A enumeração dos filmes serve como prova do seu engajamento com o país e os valores e aspirações americanas. Terminada a leitura deste documento preparado anteriormente, o presidente o cumprimenta por sua colaboração na elucidação dos fatos, que julga tão necessária à segurança da nação.

O que prevalece nesse discurso é o repúdio de Kazan seja aos métodos do Partido Comunista de 1934 a 1936, quando era membro, seja ao silêncio que se impunha às pessoas em 1952 para que calassem sobre o que sabiam,

preservando desta forma, no seu entender, uma organização que julga daninha para a América e para o mundo. O seu combate, contra os comunistas e contra o silêncio, tem por centro a livre expressão do pensamento. A exposição dos fatos conduz a verdade.

Embora tenha criticado o ritual de submissão a que foi exposto pelos comunistas em 1936, conforme o relato do seu diário íntimo da época citado em sua autobiografia (58), ao comparecer pela segunda vez diante da "Comissão", por sua própria vontade, não o incomodam ali os mesmos mecanismos funcionando, do qual fora alvo inclusive em janeiro, quando se recusara a delatar seus companheiros. Sua necessidade de pôr fim ao segredo que segundo ele alimentava os comunistas era maior, do que as restrições que fazia a própria Comissão, assim como a sua própria necessidade de se livrar deste segredo, desta mácula, expiar a sua culpa. Em sua biografia são inúmeras as passagens em que fala do seu alívio em ter "desembrulhado" o assunto, "confessado", "vomitado o seu pecado"(59).

Estas questões, como apontamos anteriormente, se norteiam a sua delação, são também as questões centrais dos seus filmes. A delação está inscrita em sua forma de ver o mundo, na medida em que postula o fim do segredo e a livre

(58) Kazan, Elia - Une Vie, op. cit. p. 134

(59) Kazan, Elia - Une Vie, op. cit. p. 448 e 459

circulação das palavras, do pensamento como forma de acesso à verdade. A maneira, segundo o diretor, de por fim à associação entre sindicatos e gangsterismo, ou os perigos do comunismo é a exposição à opinião pública. Kazan como grego, acredita na discussão aberta do "ágora". E no seu caráter regenerador.

Arthur Miller também está preocupado com estas questões, mas os seus esforços se dirigem para outro foco. Ele não foi membro do Partido Comunista, não expressa como Kazan um combate pessoal com relação à organização. O que o preocupa são os mecanismos engendrados pela Comissão MC Carthy, mais interessada em seu próprio ritual de submissão dos indivíduos, sobretudo intelectuais e artistas a quem reputam, segundo Miller, uma enorme desconfiança. "A verdade significativa e esmagadora, achava eu e ainda acho, era a brutalidade e o ódio aos intelectuais demonstrado pela Comissão, sua inveja do poder que tinham suas vítimas de atrair a atenção pública e ganhar muito dinheiro, de lambuja." (60).

Miller é heróico e maniqueísta - o delator de "Panorama visto da Ponte" se suicida depois do abandono de todos que conhecia. Se por um lado, contribui para o entendimento do seu próprio momento chamando a atenção para o controle social do grupo a partir dos mecanismos institucionais e da

(60) Miller, Arthur - Uma vida, op. cit. p. 230

própria histeria que deles emana, a delação, a falha individual diante do mecanismo social que tão bem caracteriza, é um crime sem remissão ou justificativa. Miller julga os homens nas circunstâncias em que descreve e indica uma maneira correta de agir, onde a ambivalência e a fraqueza não estão inscritas. Miller faz o elogio abstrato da resistência. Kazan, do abominável, do inferno individual.

Quando Navasky opõe Miller a Kazan, afirmando que um procurou desafiar a delação e o outro defendê-la, no próprio enunciado de sua afirmação já explícita como compreende a questão da delação, a qual dedica-se inteiramente em seu livro. Embora distanciado 28 anos dos fatos, sua preocupação central é ainda de justiciamento. Como Kazan não confessa sua culpa, o filme "Sindicato de Ladrões" torna-se a sua justificativa, "o caso máximo da delação" (61) e como tal esvazia-se de qualquer outro sentido.

Este mesmo tipo de tratamento repete-se com Englund e Ceplair, na própria citação que inserimos anteriormente onde, embora falem do controle do Partido sobre a escrita de seus membros, negam que efetivamente tivesse existido, usando justamente de dois delatores para desqualificar a crítica. Ou quando afirmam que o conteúdo social dos filmes

(61) Navasky, Victor - Naming Names, op. cit. p. 210

de Hollywood dependia do Partido, parecem querer esquecer e negar própria história do cinema americano.

Desta forma, Kazan produz o seu discurso, onde expressa sua visão sobre a condução dos destinos da América naquele momento, pregando a colaboração dos cidadãos no esclarecimento dos fatos, pregando a consciência individual contra o controle exercido pelo silêncio, pela corrupção, pelo que há de clandestino e continua a se mover na sociedade. Sua luta a um só tempo política e estética é trazer os fatos para a luz, para a tela. Neste sentido Kazan reafirma sua crença no cinema como um aparelho de produção de verdade. Quando vai ao porto, e procura através do realismo das cenas acentuar a "autenticidade" do que filma, faz do cinema, efetivamente, o seu instrumento de conhecimento e esclarecimento. Sua luta contra o silêncio, contra a clandestinidade, vai contra o que a "objetiva" não pode captar. A vida sadia de uma sociedade está calcada no bom funcionamento, na visibilidade e na possibilidade de acesso às instituições.

Nesse sentido sua crença é aquela que expressa na cena em que Terry se confessa a Edie. É só no esclarecimento doloroso, é só permitindo que a verdade venha à luz, e esperando pela compreensão do outro, que há perspectiva de mudança. Como apontamos, esta é a única cena do filme em que a atmosfera não é opressiva, em que há luz, perspectiva

aberta, o céu como fundo, ao invés do enclausuramento que marca os espaços fechados e escuros, dominantes na maior parte do filme.

Quando Malloy vai ao tribunal, sua imagem se desdobra na televisão e para a tela do cinema. Todos, em Nova Jersey, Pensilvânia, Paris ou São Paulo, devem ver, ter acesso às informações, aos fatos, por piores que sejam, por manipulados que sejam, pois, a exposição garante o acesso à informação e à crítica.

Uma das razões que conduziu Kazan à delação foi que não queria ser privado de fazer filmes. Poderia ter se furtado a comparecer ao tribunal, continuando na Broadway onde a perseguição da Comissão foi bem menos violenta. Mas ele insiste em continuar a filmar. Embora seguisse montando espetáculos teatrais, não foi no palco que produziu sua "justificação". Como acredita na capacidade plena do cinema de expor, de captar a realidade, este é o seu instrumento fundamental, a extensão do seu olho, da sua palavra, sem convenções, ou abstrações. A situação do porto, assim como do país, é aquela para quem quiser ver. Dentro e fora da tela. O cinema documenta, mostra e argumenta. E o seu instrumento de acesso e convencimento àquilo que julga a verdade.

Quando Hey Kenneth, Victor Navasky, Roger Taillieur ou Lindsay Anderson analisam o filme, entre a imagem e a compreensão que dele resulta há sempre e apenas a mediação da delação. Desta forma, negam o seu conteúdo imediato, explícito. Não vêem as imagens, mas as intenções de Kazan através delas. Parecem incapazes de reconhecer ou de aceitar sua própria evidência imediata: o filme procura encenar a história baseada em fatos acontecidos e observados sobre um sindicato corrupto que atua em portos americanos. Mas para eles o acontecido não está na imagem, mas apenas nas ações anteriores e nas intenções utilitárias de Kazan com relação ao seu tema e ao que mostra. Nesse sentido, se Ferro sugere a análise do conteúdo explícito, visível do filme e posteriormente do não visível - que pode estar na imagem, nas intenções, censuras ou lapsos dos criadores, neste trabalho o que parece se colocar é ao contrário: tentar reconhecer, diante de tantas projeções não visíveis dos e críticos sobre o visível, recuperar apenas o que a imagem mostra.

CAPITULO 6: "RIO VIOLENTO"

O New Deal construiu no Vale do Tennessee um monumento à democracia em ação.(...) Assim fazendo recorreu a princípios e práticas que merecem estar colocadas entre as "invenções" do Estado democrático no século XX". (1)

"Uma nova energia fluía no vale. Em primeiro lugar, era a eletricidade produzida pelas represas e trazida por grandes geradores mediante brilhantes equipamentos de cobre e alumínio, para fazê-la chegar às fábricas e granjas dos lugares mais afastados do Vale do Tennessee. Era a limpeza dos rios, a reconstrução dos bosques, o reaprovisionamento do solo, a melhoria dos métodos agrícolas, a multiplicação das escolas e o desenvolvimento do lazer: mas além de tudo isso havia algo menos tangível ainda que mais penetrante: a liberação da moral e da energia humana à medida que os habitantes do vale viam abrir-se novos horizontes para eles e seus filhos. O tumultuoso rio que corria inutilmente ao largo de campos esgotados, de bosques minguados e de choças miseráveis enquanto suas águas lamacentas refletiam a terrível pobreza da vida dos arredores, tudo isto estava cedendo ante uma brilhante cadeia de verdes pradarias, lagos azuis e represas brancas. O rio, o antigo destruidor, estava convertendo-se em escravo do homem. A terra esgotada e estéril despertava com nova esperança. Era o símbolo eloquente da época: um símbolo da capacidade do homem para

(1) Einaudi, Mario- La Révolution du New Deal, trad. do inglês de Bernard Cazes, Paris, Armand Colin, 1961, p. 169

mudar as condições de vida e converter a derrota em possibilidade, mediante a utilização da inteligência política e técnica." (2)

"Esses resultados materiais são neles mesmos assombrosos." (3)

"O resultado foi uma mistura interessante de poder e democracia: o poder de fazer tudo que era necessário para realizar os objetivos da lei, e a democracia obtida através de procedimentos e de políticas nascidas de um contato estreito com os interessados. A esperança de ver um estabelecimento público nacional trabalhando integralmente e de maneira autônoma nos próprios lugares se realizou num clima eficaz e de coesão devido ao sentimento de participar diretamente de uma experiência histórica." (4)

"A TVA fez muito para mostrar que com uma legislação inicial conveniente e depois uma administração que procure reforçar efetivamente o funcionamento da democracia, todos os empecilhos no terreno até ali inviolável da propriedade privada, não estavam em contradição com as exigências da liberdade e da responsabilidade individual numa sociedade democrática: ao contrário, mostrou que estes

(2) Schlesinger Jr, Arthur M. - La Era de Roosevelt: La Llegada del Nuevo Trato, vol. II, 1a. edição em espanhol, tradução de Jose Meza, Nieto, México, Union Tipografica Editorial Hispano Americana, 1968, p. 321 (edição original de 1958)

(3) Einaudi, Mario - La Révolution du New Deal, op. cit. p.148

(4) Einaudi, Mario - La Révolution du New Deal, op.cit. p.153

poderiam ser a condição necessária de sua existência" (5)

Estes textos entusiásticos sobre o governo de Roosevelt e a "Tennessee Valley Authority" foram escritos entre 1958 e 1959, no mesmo período em que Elia Kazan elaborava o roteiro que serviria de base para o seu filme lançado nos Estados Unidos em 1960, sobre este mesmo assunto.

Ao longo destas obras, a começar por seus títulos - "A Revolução do "New Deal"" ou "A era do "New Deal"" - se observa a instituição triunfante da figura de Roosevelt, associada ao progresso e às mudanças felizes que promoveu. Desse ponto de vista, a TVA é certamente um dos exemplos mais acabados de um procedimento onde se juntam com sucesso, conforme esses historiadores, a intervenção do Estado sobre a natureza e sobre as populações relegadas à pobreza e ao atraso, gerando progresso econômico, social e sobretudo moral.

A questão da energia elétrica era um ponto central do programa de Roosevelt, "considerado como o princípio unificador de uma sociedade industrial", conforme o historiador Mário Einaudi(6). Era preciso produzir mais energia, ela devia ser utilizada como instrumento de uma

(5) Einaudi, Mario - La Révolution du New Deal, op. cit. p.155

(6) Einaudi, Mario - La Révolution du New Deal, op. cit. p.140

política coordenada com outros objetivos econômicos e sociais. Como os interesses financeiros privados estrangulavam a expansão da indústria de eletricidade, era necessário promover a intervenção do Estado para pôr fim a este bloqueio. Segundo Einaudi o governo do "New Deal" realizou todos estes objetivos, inclusive o último, não sem dificuldades e batalhas judiciais e no Congresso. As companhias privadas produtoras de energia, associadas a grupos financeiros, procuraram barrar a produção e distribuição de energia pela TVA por considerar inconstitucional esta ingerência do Estado nos seus negócios. "Arrebatat nosso mercado, é arrebatat nossas propriedades", afirmou seu advogado perante a "Comissão de Assuntos Militares da Câmara dos Deputados." (7)

Para conseguir a aprovação deste projeto no Congresso, o Senador George Norris, responsável pela sua concepção desde os anos 20, e os deputados que o apoiavam, tinham que mostrar - como se explicita no documentário que abre o filme de Kazan, feito na época por encomenda do governo (8)

(7) Schlesinger Jr, Arthur M - La Era de Roosevelt, vol. II, op. cit.p. 312

(8) Este filme é feito pela "Frontier Films" que era segundo um dos seus membros, Paul Strand, o diretor de fotografia de "The River", "uma cooperativa isenta de impostos pelo governo. Produziam curtas metragens sobre assuntos que preocupavam os Americanos(...), chamando atenção sobre os perigos representados pela ascensão do fascismo de Hitler e de Mussolini e contra as ameaças de Guerra." No plano interno, recebiam encomendas de agências governamentais, "tornando-se propagandistas convencidos da política social e econômica de F.D.R.". É nesta produtora que Kazan realiza seu primeiro filme: "The People of Cumberland" sobre um

- a necessidade incontestável de uma grande obra, capaz de conter e sanar os prejuízos materiais e humanos provocados pelas enchentes, mostrando como, ao mesmo tempo, essa força destruidora das águas poderia ser convertida em força geradora de energia elétrica desde que fossem feitos os investimentos necessários.

Com a aprovação do projeto, surgiu a nova agência governamental -TVA. Através de sua intervenção foram construídas 30 barragens que produziam e distribuíam energia elétrica a baixo custo; incrementando as atividades agrícolas de transformação e industriais. As baixas tarifas de energia da TVA forçaram as companhias particulares a reduzir seus preços. Com a inundação de terras para a construção das barragens, as terras ribeirinhas erodidas foram reflorestadas, criando-se novas áreas de lazer. A crer nesta bibliografia, o sucesso da TVA foi total em todos os campos no qual atuou, alcançando 7 estados - Tennessee, Alabama, Georgia, Mississippi, Carolina do Norte, Kentucky e Virginia - 5 milhões de pessoas, numa superfície de 104.000 km². Seus planos puseram fim às enchentes do Rio Tennessee.

O governo da União patrocinou a criação de fábricas e escolas-modelo coordenadas, que serviam de pólos avançados

povoado no Tennessee. Cf. Tailler, Roger -Elia Kazan, Paris, Seghers, 1971, p. 27

para aprendizagem de novos métodos de cultivo pelos agricultores. Surgiram usinas para a produção de adubo, a fim de beneficiar as terras empobrecidas pelo mau aproveitamento. De acordo com os historiadores, as tensões entre o poder local e o poder federal, apesar de alguns percalços, sobretudo entre os Estados e a União, se dissolveram depressa, e a TVA transformou-se num pólo de cooperação. Os investimentos que a União fizera, com o tempo passavam ao Estado. Este, em troca, recebia benefícios em impostos gerados justamente pelos negócios e pelo crescimento agrícola. A TVA é, segundo essas descrições, um dos projetos mais interessantes e bem-sucedidos da administração Roosevelt.

É provável que os historiadores tenham razão em suas análises entusiásticas, mas o que chama a atenção é justamente como estes sucessos servem para exemplificar - com a total adesão dos historiadores a Roosevelt - a sua crença no progresso como mola condutora da história, crença que permeou as ações do governo Roosevelt.

O exemplo da TVA, neste sentido é perfeito: na origem, há uma região vasta e pobre que explora pouco o seu potencial, devido ao atraso cultural, à pobreza da terra e às dificuldades com as violentas enchentes do Rio Tennessee. Ao mesmo tempo, a situação se perpetuava já que não interessava à companhias privadas realizar investimentos

numa região pouco lucrativa. O quadro que se apresenta desta forma ao governo Roosevelt implica uma intervenção de ordem política. O Estado assume sua face de poder acima dos cidadãos, pensa em suas dificuldades, intervém com investimentos e tecnologia para eliminá-las, "convertendo a dificuldade em possibilidade" (como afirma Schlesinger). As inúmeras outras atividades que decorrem do trabalho inicial com o rio só acentuam o interesse na melhoria das condições da terra e de seus habitantes. A coordenação entre os diversos órgãos do Estado tem como objetivo por fim à pobreza, eliminando fatores de destruição (como as enchentes do Rio Tennessee) e combatendo hábitos culturais (o tradicionalismo, o racismo) que tendiam a perpetuar a estagnação econômica dessas regiões. Não é ocioso lembrar que em 1925 havia uma lei no Tennessee que proibia o ensino da Teoria da Evolução nas escolas elementares (9) O combate à crise, conforme esses historiadores, caracteriza-se, no governo Roosevelt, pela crença em um progresso que exige a ação de um Estado que deve representar uma vontade conjunta dos cidadãos sobre - e eventualmente contra - as vontades particulares.

No parágrafo final de seu capítulo sobre a TVA, citado acima, Schlesinger descreve em tom épico um combate em que

(9) Coben, Stanley - " Os Primeiros Anos da América Moderna: 1918/1933" IN Leuchtenburg, William E.(org)- O Século Inacabado, vol I, tradução de Alvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p. 300

se opõem luz e trevas, inteligência e atraso, riqueza e miséria. Fala em campos esgotados que se tornam verdes pradarias. Aguas lamacentas transformadas em lagos azuis e represas brancas, em um rio destruidor que se converte em escravo do homem. A ação do Estado não se limita, a seu ver, na ação humana domesticando a natureza. Trata-se de, com "inteligência política e técnica", chegar a "algo menos tangível": a partir do momento em que o governo aponta para os habitantes da região a existência de "novos horizontes", o que se produz ali é uma liberação da moral e da energia humanas. (10)

A intervenção do Estado sobre a natureza, de modo a transformá-la e torná-la desfrutável pelo homem, no momento seguinte reflete-se no próprio homem. Schlesinger enuncia, assim, um duplo movimento:

- a) a cultura intervêm na ordem natural;
- b) nesta medida, a cultura intervem na própria cultura.

A crença de Schlesinger - partilhada por Einaudi - no progresso, é portanto de natureza humanista: o homem é o início, o fim, a justificativa de tudo. Mais do que isso, porém, ele é, por sua ação, o senhor da natureza, à qual

(10) Schlesinger Jr, Arthur M - La Era de Roosevelt: La Llegada del Nuevo Trato, vol II, op. cit. p.321

escraviza ao cabo de uma batalha que simboliza sua capacidade de mudar as condições de vida.

Em suma, a TVA é a expressão de um grande projeto onde se encontram também todas as aspirações americanas, que unem a vida simples e digna do homem do campo, os valores "middletown" aliados à modernidade, a pujança e o desenvolvimento que se espelha nos ideais urbanos. Mas estas aspirações profundas, que espelham e unem diversas vertentes da história e da cultura americana, unem-se também a preocupações de ordem social: os agricultores deveriam ser ensinados, apoiados, de forma a que se tornasse possível "a liberação da moral e da energia humana".

Se coadunava bem ideias de desenvolvimento da cidade, com aspirações de uma vida bucólica, o progresso ao mesmo tempo dava-se de maneira a respeitar a natureza. Tratava-se apenas de dominá-la e colocá-la a seu serviço, ao impedir a destruição avassaladora, ao reconstruir terras erodidas e ao reflorestar os campos. Permitia aos homens que tivessem eletricidade e novas áreas de lazer. Coadunava os mais altos designios sociais, aliados ao cultivo da natureza e da relação saudável entre o homem e o seu meio. Falava também de uma área onde a intervenção do Estado é bem-sucedida e beneficia muitos cidadãos. Uma intervenção "salutar" do Estado, destinada a pôr fim aos danos materiais que

comprometiam, inclusive, o desenvolvimento dos interesses privados.

Há também na TVA a consolidação da idéia de planejamento, de intervenção dos intelectuais e artífices do "New Deal" que, se vistos como intelectuais que "cresceram com colheres de prata na boca", como falava deles McCarthy (11) podiam nesta obra mostrar que não estavam assim tão longe das realidades que buscavam intervir e mudar.

Todas as noções que procuram orientar o "New Deal" e a imagem criada em torno de Roosevelt e de seus auxiliares se configuram com sucesso na descrição da implantação e do desenvolvimento da TVA . Nestes textos escritos no fim dos conturbados anos 50, onde o governo funcionara como um gerente das palavras e da opinião, se desenha a triunfal recuperação dos benefícios do liberalismo orientado que marcara o governo Roosevelt e que em certa medida o governo Kennedy começaria a retomar em 1960.

Se Kazan tinha em Roosevelt um herói, a história que engendra sobre esta mesma TVA é bem mais conflitiva do que a concebida por historiadores como Schlesinger e Einaudi.

(11) Diggins, John P. - The Proud Decades: American in war and peace, 1941-1960, New York, W.W. Norton & Co., 1989, p.114

Ainda que partilhe de sua crença no progresso, é o aspecto dramático do combate que o interessa. O embate leva ao progresso, mas este não se instaura sem destruição, perdas e dores. Kazan, quer porque enxerga a história americana a partir de sua história pessoal (não existe o ser íntegro, capaz de dominar todos os dados de uma situação e ser o senhor de seu próprio destino), quer porque crê no conflito, conflito dialético onde a contradição se inscreve, não vê no devir histórico uma continuidade finalista, um sentido positivo a ser alcançado. Nesse particular, a divergência em relação a Schlesinger é radical. Onde este vê no homem o senhor de seu destino, Kazan verá um movimento contínuo, um jogo de forças em que aquilo que o homem destrói agrega-se ao seu destino, a suas ações, afeta-os, transforma-os. Nesta concepção, o motor da história não é o progresso em si, mas o conflito transformador.

Ali, onde os historiadores usam a TVA como o exemplo acabado dos benefícios do progresso, Kazan utiliza o mesmo exemplo para colocar o progresso em cheque, para mostrar o que por trás dele fica sepultado, o que em seu nome se esconde. Neste sentido, sem criticar o "New Deal" e suas realizações, sem se desligar de seus ideais ou da esperança que viveu como um dos fatos mais importantes de sua vida, não deixa de recuperá-la já transformada por todos os acontecimentos que varreram sua vida pessoal e do próprio país. Acredita que o devir histórico se faz pelo confronto

entre as diferentes maneiras de encarar a própria condução da nação, de uma lealdade cambiante, e da instituição de uma lei que, embora exista para todos, é também o instrumento da submissão de uns a outros.

Elia Kazan esteve e viveu, durante os anos 30, nos lugares que mostra no filme. Trabalhou com os liberais que participavam do Ministério da Agricultura durante os anos 40 (12), e de onde vinham os quadros da TVA. Partilhou de suas esperanças e de suas ilusões intelectuais. Ao mesmo tempo, viu seu reexame, a crítica àquela mesma ordem pública, ao intervencionismo do Estado sobre os direitos individuais assegurados na Constituição. Por isso, é capaz de gerar uma história deste período bem mais carregada pelas suas contradições do que fizeram os historiadores seus contemporâneos. Ao colocar em cena duas posições igualmente válidas e correntes na política e na economia americana e ao contrapô-las, coloca a ênfase de seu trabalho no embate que se configura, e não na preeminência de uma posição sobre a outra.

"Rio Violento" trata justamente destes embates, e o que importa em sua concepção, é a capacidade de, ao mesmo tempo, opor e procurar compreender as duas visões em jogo e de, mesmo dando razão a uma delas, não invalidar a outra. Se Schlesinger vê sentido no resultado final do processo em curso na TVA, Kazan busca o sentido do próprio processo. A

história escrita por Schlesinger e Einaudi situa-se necessariamente no passado, no acontecido. A história filmada por Kazan situa-se obrigatoriamente no presente, no acontecer.

O "recorte" da história feito por Kazan ilumina a um tempo a história e o recorte feito pelos historiadores. A leitura cinematográfica ilumina a própria leitura historiográfica épica desta história, chamando a atenção para o seu fio condutor, suas crenças calcadas no progresso e nas possibilidades da redenção do homem através do saber e do trabalho.

1 - O Filme

O respeito aos direitos individuais em confronto com as necessidades sociais é o problema central de "Rio Violento", décimo-quarto filme de Elia Kazan (12). O filme aborda as dificuldades de implantação de um projeto governamental,

(12) Em 1955 Kazan fez "Vida Amargas" (East of Eden) sobre os conflitos entre pai e filhos durante a 1ª. Guerra Mundial. O filme posterior foi "Boneca de Carne" (Baby Doll) de 1956 sobre o choque da entrada de uma usina mecânica de transformação de algodão, numa cidadezinha tradicional. Aquele que traz a usina transformadora, traz também novos hábitos e concepções que revolvem as concepções vigentes. "Um rosto na multidão" (A face in the Crowd) de 1957 é o primeiro filme americano que focaliza a ascensão de um ídolo fabricado pelos meios de comunicação. Questões como a "massificação" que começavam a interessar os intelectuais da "sociedade afluyente" são a preocupação central de Kazan neste filme

durante o "New Deal". A intenção era eliminar os problemas da violenta vazão do rio Tennessee - responsável por constantes inundações de consequências trágicas - utilizando a sua força descontrolada para obtenção de energia elétrica através da inundação de terras ribeirinhas e a construção de represas. Para isso, o Congresso americano criara em 1933 a TVA - Tennessee Valley Authority. O filme narra o encontro entre um representante deste órgão - Chuck Glover (Montgomery Clift) - e a única moradora da região que ainda resiste à implantação do projeto - Ella Garth (Jo Van Fleet): ao não vender as terras de sua ilha, impedindo que fossem inundadas, bloqueia o andamento do complexo e torna-se alvo de uma contenda com o próprio Estado.

Esta trama é a oportunidade para Kazan discutir a noção americana arraigada dos direitos individuais - garantidos pela Constituição - face aos da coletividade. É a chance também para expor os particularismos locais frente ao poder central sempre repudiado e visto como invasor, as formas de manutenção de uma sociedade desigual, regida por costumes, hábitos e práticas ditadas apenas pela força e pela prepotência. Por outro lado, expõe a população negra completamente atrelada aos senhores brancos: são eles que dispõem do destino dos negros. Todas estas questões são revolvidas a partir da chegada de um estranho àquela sociedade: um burocrata, letrado, vindo do norte e ligado ao

governo federal de Roosevelt (13). Ele, que chega á cidade com a incumbência estrita de tirar Ella Garth de sua ilha, acaba por chocar-se com os moradores do local ao pautar sua ação por leis e não apenas por hábitos. Assim, quando força a integração entre trabalhadores brancos e negros e, mais, quando oferece aos negros a mesma remuneração a que têm direito os brancos por um idêntico serviço, está afirmando - em nome do Estado, de que é representante - que não são só o costume e a truculência os ordenadores da vida social. Ele mostra enfim, racionalidade, em meio à irracionalidade que rege a vida naquele local.

Chuck Glover é o representante de Roosevelt que vem fazer com que se efetive a inundação desta área, para que as represas que estão sendo instaladas possam gerar eletricidade: ele traz a luz e, com ela, o progresso que está modificando o Rio Tennessee e toda a região. Mas, ao mesmo tempo, em contato com outra gente, outros hábitos, outra sensibilidade, e tendo diante de si não apenas a natureza útil que era capaz de ver de Washington, cedo

(13) A respeito dos "new dealers" é interessante a descrição que faz deles o contemporâneo Edmund Wilson: "Para um graduado da escola de liberalismo nova-iorquino, Washington é hoje como um regresso ao velho lar. Por toda parte, nas ruas e nos escritórios, deparamo-nos com velhos conhecidos: os diretores e redatores da imprensa liberal, os jovens mestres "progressistas" das universidades, os inteligentes e ativos assistentes sociais, os idealistas práticos dos centros comunitários, os radicais que... concebem que existe uma probabilidade de virar pelo avesso a antiga ordem" Cf. Graham Jr, Otis L - "Anos de Crise: A América na Depressão e na Guerra 1933-1945 IN Leuchtenburg, William E. - O Século Inacabado, vol I. op. cit. p. 389

percebe que as transformações, que o progresso traz não são forçosamente o que pode haver de melhor para as pessoas. A experiência de contato com a terra, com a natureza, com o rio, assim como o amor por uma moça do local, revolvem-no da mesma forma que as suas ações interferem na dinâmica da cidade e de seus hábitos.

Chuck Glover interfere, opõe sua "luz", sua racionalidade iluminista, sua igualdade "federal", abstrata, às leis e costumes tradicionais. Nesse movimento, aprende com Ella Garth o que é a consciência inalienável de um direito, o respeito à identidade, às raízes, à sua própria obra e à dignidade. Logo percebe o dilema em que se encontra. Não busca mais vencer o seu opositor, impor sua represa. Ela existirá independente deles, é a marcha da história, do progresso, das necessidades. Sem abrir mão de suas crenças, e sobretudo do seu dever, torna-se capaz de perceber a razão e a oposição do outro, para quem tais crenças não são vivenciadas apenas como arrogância autoritária emanada do costume. Kazan procura estabelecer matizes dentro da sociedade que descreve. Ella Garth não se confunde, apesar da dureza de suas convicções, com os métodos truculentos adotados por Baily (Albert Salmi), o "dono do lugar".

Dessa forma, o filme mostra como o progresso e a racionalidade se impõem, mas não sem custos, sem perdas ou

choques. A luz não é saudada. Pelo contrário, ela vem de fora, trazida por alguém estranho à comunidade e, direta ou indiretamente, as transformações que gera são alvo de desconfiança.

Em "Rio Violento", o novo e o velho, a natureza e a energia domada se encontram, mas também se chocam. A História, para o diretor, caminha a partir destes conflitos onde, se o progresso vence, anulando aquilo que se opõe a ele - no caso, a ilha de Ella Garth, sua história, suas raízes e até a sua própria existência -, tem que se alimentar dos próprios inimigos. Não é possível encobrir e ocultar o passado. Assim, se o progresso é inevitável, ele não é um fim em si e tem seu preço. A evolução só se dá na medida em que os absorve, faz deles parte de si mesma.

Vejamos então como se organiza este relato, suas idéias principais, e sobretudo a sua "mise en scène"; como tudo isto é dito -encenado - para o espectador, e de que forma cria sentido.

2- O Prólogo

O filme começa a partir da inclusão do documentário "The River" feito em 1935 por Pare Lorentz para a Frontier Films. Trata-se de um filme com imagens dramáticas sobre as

tragédias causadas pelas enchentes do rio Tennessee. Nas imagens mostradas por Kazan, se sobressai o depoimento patético de um homem que conta para a câmera como perdeu tudo: mulher, filhos, casa, parentes. Está só no mundo e não tem a quem recorrer. Mas o próprio documentário já apresenta a solução: anuncia a criação pelo Congresso americano da agência governamental que porá fim a estas tragédias: a TVA - Tennessee Valley Authority .

Kazan introduz o seu tema a partir de um documentário, de imagens não-ficcionais. É uma referência e ao mesmo tempo uma justificativa de sua obra. Kazan procura informar, com essa pequena cena, que a situação de que o filme vai tratar não é fictícia, embora o enredo (as situações) seja. Assim, estabelece uma espécie de cumplicidade entre o real e o imaginário que será o centro e o fundamento de seu discurso: as duas instâncias devem-se deixar absorver uma pela outra. Ou seja, as imagens do documentário mostram uma situação que pede uma intervenção: algo tem que ser feito. Esse algo se produzirá, desde então, em dois níveis: o da intervenção federal (que aconteceu) e o do filme, que aborda e discute essa intervenção e as transformações que dela decorreram.

3 - A Trama

A ação gira em torno de algumas sequências básicas que explicam o que ocorre e depois produzem as suas consequências - como a volta de um parafuso. A primeira delas é o prólogo, a justificativa da história que vai se contar.

Em seguida, Chuck chega à cidade e a questão se introduz. Glover sabe que a contenda Ella Garth vs. Washignton é fruto do "jeito americano", do "individualismo inflexível que é a nossa herança", mas ele tem uma missão a cumprir. Vai à ilha e fracassa. Não querem ouvi-lo. Ele é jogado ao rio por um dos filhos quando sugere que poderiam declarar a mãe senil e vender a terra em seu lugar.

A partir desse incidente, Ella Garth quer recebê-lo para desculpar-se pelo ocorrido, e para explicar a sua posição. Ella encena uma peça tendo como atores todos aqueles que vivem na ilha, e sobretudo os negros - seus empregados e a ela submetidos.

O cenário da sua representação é o pátio externo onde estão as casas onde vivem e trabalham os negros. Estão todos

lá trabalhando, e Ella começa sua apresentação que inclui também filhos, netos e Chuck Glover, que vem chegando:

- " Dizem que Roosevelt tem um novo tipo de governo, chama-se "New Deal"." Ela explica que para conseguir votos e melhorar a situação, Roosevelt vai inundar as melhores terras do Tennessee. - "O presidente faz discursos, ele diz que o país está se deteriorando, e a maneira que ele tem de parar com isso é colocando a minha ilha debaixo d'água". Ao mesmo tempo que apresenta sua posição a Chuck Glover, sua fala é uma advertência aos negros que já começam a abandonar a ilha em troca de moradia e trabalho oferecidos pela TVA. - "Vão embora e juntem-se ao governo. Andem. Sei que vão lhes dar ajuda. Podem ir aliviados, eu não vou".

E começa a sua intervenção definitiva: obriga Sam, seu empregado de confiança, a lhe vender o seu cão. Com medo e sofrimento, o fiel empregado resiste. Ela estipula até o preço que vai pagar, simulando a situação que vive com o governo de Roosevelt, mas Sam resiste, dizendo que ela não tem o direito de forçá-lo a vender o seu cão. E conclui: - "É verdade, eu não tenho o direito", e dá uma piscadela ao servo fiel. Volta-se para Chuck e esclarece: "Como vê, jovem, eu e o Sam não vendemos. Ele não vende o seu cão e eu não vendo a terra onde pus o meu sangue".

A esta clara noção de direito, Chuck contrapõe o dever, o seu dever como autoridade que vem fazer o que é preciso, e

o que é preciso para o bem de muitos.- "Por vezes não podemos ser fiéis às nossas crenças sem machucar muitas pessoas. Tenho medo, mas acho que essa é uma dessas vezes. A senhora é a única pessoa neste vale todo que não vendeu sua terra". Ella procura mostrar que não sai por que ama a terra, e Chuck, lembrando que o Tennessee tem sido um assassino durante anos, assinala que ela não ama a terra, mas a sua terra. - " Não é de bom senso querer aproveitar a sua força (do rio)? Hoje, 98% deste vale não possui eletricidade, a represa trará a eletricidade". E Ella responde: - "É isso o que o sr. chama progresso, não é?" - "E a senhora, não?" ele pergunta.

"Não para mim", continua Ella Garth. "Tirar a alma das pessoas para colocar a eletricidade no lugar não é progresso. Não da forma que eu vejo. Porque eu não vou contra a natureza, não rastejarei a nenhum maldito governo".

Chuck esclarece que não pretende tirá-la à força dali, mas, ao mostrar a ele o cemitério, Ella aponta qual será o seu destino: permanecer na ilha, junto do marido que desbravou e transformou aquele lugar.

As posições se explicitam. Ella só vai sair à força. Não rasteja para nenhum governo - ou seja- não reconhece um governo que contraria as suas diretrizes. Obedecer e submeter-se à lei é rastejar para o governo. Só reconhece a força e a dominação que emana de si e dos seus pares. Não

reconhece sequer a existência de outra instância de poder. Se na ilha o entendimento é interditado, fora começa a fluir: a neta Carol (Lee Remick) atravessa o rio com o forasteiro, reabre sua casa abandonada e a sua própria vida. Os negros também o seguem, e se interessam pelas novas chances e pela luz elétrica das novas casas oferecidas pela TVA. Essa importância dada por Chuck Glover aos negros, irrita os notáveis da cidade: negros não podem trabalhar com brancos e sobretudo não com os mesmos salários. Assim, Chuck consegue novos aliados - Carol e os negros que ao serem atraídos para fora da ilha impedem que a vida no seu interior possa continuar - e ao mesmo tempo inimigos mais aguerridos: todos os brancos prejudicados pela concorrência dos salários e ofendidos na igualdade de tratamento dada aos negros a quem cuidam com o desvelo de senhores. Baily, o seu representante, cobrará de Chuck pela força por todos esses prejuízos.

Na ilha, Mrs. Garth expulsa a neta que se passou para o inimigo e é abandonada por seus negros. Só resta Sam, o servo fiel.

Mas se Chuck avança em seu objetivo, contraditoriamente aproxima-se mais de sua opositora. Passa a entender o que move o seu comportamento, e tem respeito por ele. Bêbado, volta mais uma vez à ilha. Diante dos olhos surpresos e menos duros da senhora, diz entender porque ela luta: por

sua dignidade. E adormece sob a varanda quando Ella nota que ele é menor do que lhe parecia. Neste momento ambos estão menores, ambos têm portanto o mesmo tamanho.

Ao compreender o sentido humano da luta de Ella Garth, o representante da TVA torna-se solidário a ela. No dia seguinte, quando os filhos da senhora o abordam propondo declará-la senil, quem se opõe com veemência é justamente ele. Diz preferir tirá-la com uma arma. E ele tem razão pois considerá-la senil seria um uso arbitrário da lei, atitude que a sua solidariedade proíbe de tomar. E é ele que volta uma última vez tentando convencer a senhora a sair. É ele que avisa sobre a atitude dos filhos e sobre as providências judiciais que precisou tomar para tirá-la do lugar. Mas nada a demove.

E ela perde definitivamente a batalha. A ilha será inundada e ela retirada pelas autoridades por descumprir a lei, por desobedecer a decisão judicial. É retirada e colocam-na em uma casa na cidade em meio ao asfalto que começa a ser implantado, o barulho e a fumaça dos carros. Junto com Sam e sua vaca - os únicos pertences que trouxe da ilha, ela sobrevive alguns dias e morre, sem diálogo, sem adeus, consciente apenas de não dever nada a ninguém.

A ilha é destruída, inundada, mas há tempo ainda de receber o seu corpo, que fica ali enterrado.

Chuck e Carol partem de avião. Sobrevoam a região onde veêm tudo inundado, salvo o cemitério onde Ella havia dito, as águas não viriam. Se Chuck olha ainda esta imagem, Carol encanta-se com o avião e já olha adiante, para frente, para o futuro, para a represa, a última imagem, onde o filme se fecha.

A exposição destas sequências principais mostra uma comunidade resistindo como pode à implantação de mudanças vistas como necessárias e justas a partir de decisões, de uma ordem de valores que está fora dela, e por um elemento a ela exterior. A crise que vemos se instalar no microcosmo de Chatanooga, repete aquela, maior, que opõe na política e na economia americanas, os chamados liberais, identificados com as políticas de um Estado atuante e intervencionista, o New Deal de Roosevelt e os conservadores - contrários à intervenção do Estado nos negócios privados, vista como uma prática inconstitucional, concorrência indevida, introdução de regras e de uma ordem alheia à própria "naturalidade" e justiça do sistema de livre concorrência, onde qualquer "barreira" ou "represa" deve ser combatida.

Na situação enfocada pelo filme de Kazan, é possível identificar na organização da vida daquela sociedade pontos

de aproximação com o "Estado de natureza" de que fala Locke em seu "Segundo tratado sobre o governo" (14).

No "estado de natureza" os homens são iguais, têm os mesmos direitos e podem exercer com igualdade a "lei da natureza". Podem julgar e castigar uns aos outros. Assim, ao exercerem todos os seus direitos, cedo o Estado igualitário de natureza se rompe pois, através do uso da força, alguns homens conseguem poder sobre outros. E esta diferenciação é dada naturalmente, pelo uso que uns podem fazer melhor da força de que dispõem. Locke fala ainda do "estado de guerra" e da "escravidão" como justificativas e como resultado da dominação do homem pelo homem.

Na sociedade apresentada em "Rio Violento", a força é em primeira instância o elemento organizador da sociedade, mesmo se nela é admitida a existência de direitos ou leis. Mas a força aparece como "natural", isto é, determinada pela própria natureza (fato de que a própria força do rio é uma metáfora). Assim, a desigualdade nela embutida desaparece e a sociedade se mostra organizada "como deve ser": é natural que os empregados negros de Baily ganhem 2 dólares, quando os brancos ganham 5. E se esta desigualdade natural é contestada, aquele que a contesta - Chuck Glover - deve pagar a diferença.

(14) Locke, John - Segundo Tratado Sobre o Governo, São Paulo, Ed. Ibrasa, 1963, 157ps.

Em 1860, quando chegou à ilha, o sr. Garth conquistou aquela terra, secou o pântano, domou-a enfim, e por isso adquiriu direitos de propriedade sobre ela. Inúmeros filmes, em especial os que versam sobre a conquista do oeste, dão conta com maior clareza da maneira como o fenômeno se desenvolveu nos Estados Unidos (porque mostram o processo de ocupação da terra no momento em que ele se dá). Em "Rio Vermelho" (Red River, 1948) de Howard Hawks, Tom Dunson toma posse de um território, sem perguntar a ninguém se, por acaso, ali já havia proprietários. Posse, ocupação e direito de propriedade eram conceitos que se superpunham. A posse era assegurada pela força. Essa questão é colocada com clareza em "Rio Vermelho": não existe direito de anterioridade, para índios ou mexicanos. A única regra de convivência é estabelecida pela força e pela habilidade no uso das armas. Mas, para que o uso da terra seja "justo" e "natural", é preciso torná-la produtiva: sair do nada e formar um grande rebanho, no caso de Tom Dunson. Neste filme, o que vemos é a maneira como o cinema do século XX, em sua concepção clássica, justifica a conquista territorial ocorrida no século XIX pelos brancos americanos.

Locke observa que "é o trabalho, portanto, que atribui a maior parte do valor à terra"(15). No caso do sr. Garth em "Rio Violento", esse direito se estendeu aos seus familiares

(15) Locke, John- op. cit. p. 29

que prosseguiram no trabalho de valorização da natureza. Eles tornaram-se "senhores da natureza". Desta forma, têm direitos sobre a terra e sobre os homens que nela trabalham e que não tiveram a mesma "capacidade natural". Daí, para Ella Garth, opor-se à natureza significa opor-se à própria força do qual ela se vê investida. Esse mesmo raciocínio vale para os habitantes da cidade, que julgam ter "direitos naturais" de controle sobre os negros, por exemplo. Sendo assim, reconhecer qualquer outra instância de organização ou lei exterior aos seus "costumes e hábitos" é visto como uma capitulação. É uma formação social anterior ao estabelecimento do "Contrato Social" e da sociedade política. É por isso que Ella Garth não abdica de seu direito de propriedade sobre a ilha, não a vende e recusa-se a deixá-la. Ela só o faz quando obrigada por uma outra força, a da lei, que se sobrepõe à da natureza.

É na natureza, no mais, que ela encontra a sua justificativa para opor-se tenazmente a Chuck Glover. Este homem vem de Washington a fim de implantar um projeto que se sobrepõe às necessidades locais e que contesta o direito inalienável da propriedade. Assim, lembrando Locke: "Sendo os homens por natureza, todos livres, e iguais e independentes, ninguém pode ser expulso de sua propriedade e ser submetido ao poder político de outrem sem dar consentimento" (16). O governo federal queria comprar a

(16) Locke, John - op. cit. p. 60

terra para poder controlar o rio e assim evitar catástrofes e submeter a força natural e descontrolada do rio à civilização, através da energia elétrica). Para Ella, governos não devem intervir em negócios dos cidadãos. A igualdade se define na livre concorrência. A intervenção é um elemento estranho, que contraria a natureza. Ella não permite que se interrompa o fluxo da natureza e não quer que governo algum mostre a eletricidade para os seus empregados saírem de suas terras em busca de melhores salários. Ou seja, Ella tem consciência de que a intervenção federal não visa simplesmente inundar sua ilha, mas operar uma completa subversão numa determinada experiência das coisas (a do sul conservador). Visa liberar a "moral e a energia humana" de que fala Schlesinger acima. Se a eletricidade "rouba a alma das pessoas", como pretende Ella, é porque traz com ela uma mudança que afeta modos de produção e percepção das coisas. Roosevelt e seu governo representam, para pessoas como Ella, o demônio da transformação indesejada, da intervenção da cultura sobre a natureza. A "alma" a que ela se refere é em grande parte a consciência servil dos negros. Daí a irreduzível divergência entre ela e Chuck Glover sobre a noção de alma.

A obediência ao princípio da natureza, como ao poder divino dos reis, é a justificativa para um tipo de dominação tida como "natural", pois a sua legitimidade não está nos homens, mas em elementos exteriores a eles e dotados de uma

força "superior". Quando a TVA intervém no curso do rio, parte do entendimento de que nada é previamente dado, que até o curso de um rio pode ser mudado, alterando a relação do homem com o mundo e com outros homens. Evidentemente, este procedimento atemoriza uma sociedade estática, baseada nos hábitos estabelecidos, na desigualdade e na falta de oportunidades.

Por outro lado, são constantes no filme as observações quanto à falta de "humanidade" de Chuck Glover, associadas a sua procedência urbana, de funcionário público de um governo que vem interromper o livre curso das águas. Elia Kazan enfatiza aí a inexorável, trágica ruptura entre duas epistemes. Ao fazê-lo, retoma a mais antiga tradição do cinema americano, que consiste em ver o mundo não a partir de um ponto de vista dominante, mas de um conflito, como o Griffith de "O Nascimento de uma Nação" ou "Intolerância". Como para Griffith, a intolerância também é uma idéia central no pensamento de Kazan (isso não significa que os dois caminhem no mesmo sentido: Griffith trabalha a partir da idéia de orgânico, enquanto a crise continua sendo o fato fundador do cinema de Elia Kazan).

Numa sociedade tradicional como a de Chatanooga, noções como natureza, direitos e humanidade produzem-se a partir de uma inusitada associação: só é um ser humano digno, e por isso tem direitos, aquele que obedece à natureza. Glover, ao

lembrar que Ella "ama a sua terra e não a terra", explicita como essas noções servem apenas para justificar seu próprio interesse.

A obediência à natureza, que traz embutidos seus arbitrios e injustiças, se estende não só à luta do homem entre os seus semelhantes, mas também face à natureza. A desigualdade de forças também se expressa na forma de enfrentá-la. O exemplo mais claro disso seria o homem do documentário mostrado no prólogo do filme. O plano em que aparece o mostra só, patético, destituído de força que possa contrapor à da natureza. A enxurrada destruiu sua vida: casa, família, etc. Ele agora fala olhando direto para a câmera. O procedimento - largamente difundido em TV - é até hoje rejeitado em filmes de ficção, onde a norma ordena que o personagem não olhe direto para a câmera, exceto quando se busca um efeito de desdramatização.

Ao introduzir a cena documental no prólogo, Kazan não busca esse tipo de efeito, pelo contrário: a cena real é o que cauciona a ficção, como dissemos anteriormente. Mas, para chegar ao resultado desejado, ela também se distancia da reportagem de TV, tal como a conhecemos hoje. O isolamento do personagem é completo, não apenas porque está só no enquadramento, mas sobretudo pela ausência de contracampo, o procedimento clássico que define a situação de diálogo. Ele se encontra só face a uma natureza

devastadora. Ele fala, mas não encontra interlocutor. Não tem a quem apelar.

Entende-se, assim, que seja apenas de força a linguagem que se fala na cidade. Do intratável Baily a Ella Garth, o parâmetro que rege as relações sociais é o da força: Baily literalmente bate no enviado federal por duas vezes, e neste campo o homem da TVA perde sempre. E é de força a relação dele com a velha senhora. Ela exige que o Estado nele representado use a força para desalojá-la. Nenhum argumento é capaz de sensibilizá-la. O diálogo não faz parte de seu universo. Ele significa aceitação da alteridade: de outra experiência, de formas diferentes de estar entre as coisas e entender o mundo. Seu estágio de convivência social é anterior à socialização. Embora admita que seu marido conquistou aquele lugar, drenou o pântano, ou seja, interveio na natureza, quando outros precisam fazer o mesmo em seu lugar, ela lhes nega este direito.

É igualmente uma "relação natural" o tipo de dominação que ela exerce sobre os negros que trabalham em sua propriedade - os "seus" negros. Ela e os outros brancos é que definem o seu destino, zelam pelo seu bem-estar. Eles são felizes assim, felizes como as crianças, de quem, Locke observa, os pais devem cuidar até que tenham maturidade suficiente para optar e decidir sobre o próprio destino, pois encontram-se ainda no "estado imperfeito de infância"

(17). Os brancos cuidam dos negros e os negros se habituaram à sua servidão: "Quem diz para onde vamos é miss Ella". dizem os negros estirados sobre a relva, quando Chuck Glover pergunta-lhes sobre seus planos. A respeito desta servidão "voluntária" e da necessidade de velar por eles Locke, falando das crianças, ou de povos que ainda precisam do poder absoluto de reis, é bastante ilustrativo: "...enquanto o filho se encontrar em um estado em que não tenha entendimento próprio para dirigir-lhe a vontade, não poderá ter qualquer vontade própria para seguir: quem por ele entende terá também de por ele querer: terá de prescrever-lhe a vontade e regular-lhe as ações; mas quando o filho atingir o estado que fez do pai um homem livre, também será livre". (18)

Na organização da pequena cidade, de seus costumes e leis, o poder é dado pela força, num sistema que se poderia definir como de anterior ao contrato social. É um estado de infância, no sentido em que supõe a existência e a tutela do Estado, ao mesmo tempo em que a rejeita. Esse estado é incapaz de olhar de maneira abrangente o corpo social: só percebe necessidades imediatas e próprias. Fecha-se em si mesmo, usando a natureza como álibi. Nada, na verdade, é mais cultural do que esta idéia da natureza. Para Ella Garth, tudo é justo porque é natural. Mas esse discurso só resiste se permanecer fechado ao mundo exterior. Ella não

(17) Locke, John - op. cit. p. 37

(18) Locke, John - op. cit. p. 37

gosta de represas, mas o que são seus filhos, os seus negros, a sua propriedade, senão pertences por ela represados? O que é o tempo naquela ilha, a não ser o tempo "dela", que parou, que não corre? Um tempo represado.

Para demonstrar a inviabilidade desse tempo, sua impossibilidade de confronto com um olhar amplo sobre a sociedade -expresso pela federação - Kazan não recorrerá apenas ao confronto entre Ella e Glover. Para ele é essencial notar que o tempo represado de Ella Garth apresenta fraturas internas (representadas por personagens como Carol e seu noivo Walter). Essa circunstância é que acentuará o aspecto trágico do conflito ao longo do filme: o fim de Ella está selado desde o primeiro contato com Chuck Glover. Já estava definido antes, a rigor. O tempo represado de Ella Garth é um arcaísmo. Nada, nem a força de sua convicção pessoal, nem a sua impermeabilidade a outras idéias, pode deter um processo de transformação que opera de fora para dentro, mas também no sentido inverso, nos trincamentos que, para Kazan, terminam por justificar a intervenção do "estrangeiro", promover sua integração (pelo namoro com Carol, pela compreensão de Walter) e legitimá-lo como um dos "nossos".

"Rio Violento" dialoga, como se vê por esta abordagem inicial, com uma larga parcela do cinema americano que o precede, mas suas posições podem ser confrontadas às de "As

Vinhas da Ira" (The Grapes of Wrath), filme dirigido por John Ford em 1940, portanto em plena era rooseveltiana.

Ford, baseado no romance de John Steinbeck (que mais tarde seria roteirista de Kazan em "Viva Zapata" e "Vidas Amargas"), narra a trajetória de uma família expulsa da sua terra, não por efeito de uma ação governamental, mas da Depressão. Segue-se à expulsão uma longa e torturante viagem, onde o quadro inicial de miséria tende apenas a se reproduzir. Apenas no final a família de Joak encontra a redenção, na forma do agente federal e do programa de emprego de Roosevelt.

Ford despolitiza voluntariamente sua história, centrando a atenção no deslocamento da família, nas inúmeras humilhações que sofre, nos percalços que o destino lhe reserva. Quando o governo é chamado a entrar em cena, já no final do filme, não é visto - como em Kazan - como um centro de decisão, em que se materializam os conflitos sociais. O governo, em Ford, é uma força em si, que paira acima dos homens: ele já se encontra lá e sua ação, definida. O olhar de Ford é sobre uma nação inteira, cuja unidade se sobrepõe às eventuais diferenças de olhar. É também dirigido a uma América no pré-guerra, em busca de sua unidade.

Em John Ford, o ideal do sonho americano persiste, mesmo num momento de crise aguda. Em "Rio Violento", ao

contrário, a América enfocada por Elia Kazan equilibra-se entre as doloridas rupturas ocasionadas pela "caça às bruxas" - que se abateram pessoalmente sobre Kazan -, o imenso otimismo da era Kennedy, então em gestação e as dilacerações subjacentes a sua história, ainda pendentes (no centro delas, a questão racial).

Em resumo, a visão de história expressa por Kazan neste filme problematiza o progresso ao mesmo tempo necessário, por varrer arcaísmos que só perpetuam um sistema de dominação, mantido pela crença na igualdade definida pela natureza (os mais aptos vencem), - ao mesmo tempo em que ao intervir nesta mesma natureza, questiona os pressupostos erroneamente positivos do progresso: para que possa se instalar, é preciso inundar, cobrir, enterrar a antiga ordem. Assim, a idéia possível da instalação de um "Contrato Social" através da intervenção de Chuck Glover, como em Locke, fundando de uma nova ordem com leis para regular equalitariamente esta sociedade, tal qual anunciam os historiadores, também é posta em dúvida, na medida em que o contato sem entraves com a natureza e com o passado, tornam Chuck Glover também diferente. Assim, a crença num "estado natural" que é substituído por um "estado de direito" se é necessário, não carrega consigo a certeza de um Estado justo.

É verdade que o progresso é tema do filme: tratado como algo necessário e até redentor em certos aspectos (pôr fim a inundações e produzir luz cria a chance de muitos terem "alma), conflitivo (todo o tipo de problemas que traz para os hábitos e a vida estabelecida da cidade), mas sobretudo trágico (aniquila antigas formas de vida, a lembrança, a memória, cria conflitos difíceis de serem geridos).

Podemos até considerar Kazan "iluminista" na medida em que, desde o início do filme já explícita a necessidade de mudanças naquela realidade histórica e social. E o faz não apenas pela ficção, mas por um documentário - um documento histórico- oficial, contemporâneo à implantação da TVA. Ele contrapôs visões de mundo, formas de ver e de justificar a ação política e a História. Para Ella Garth e o conservadorismo que ela representa, a oposição feroz à intervenção na vida e nas regras estabelecidas pela própria sociedade: não é função do Estado regular a vida, colocar barreiras, controlar os negócios - impedir a ação de trustes, por exemplo - ou praticar uma política de ampliação de impostos para a criação de trabalho e melhoria na previdência social. Já para Roosevelt, e todos aqueles que representava, o momento era justamente de conter a "livre iniciativa", que em sua plena liberdade conduzira o país à sua maior crise. O intervencionismo do "New Deal" torna o Estado uma força que atua e interfere na sociedade, e que se pauta até por princípios como o da "justiça social".

Embora este intervencionismo seja pendular na política americana, (vamos vê-lo novamente com Kennedy e sobretudo Lyndon Johnson) como forças políticas que se alternam no governo, não é indiferente que, durante o macartismo, ter participado de programas sociais do governo Roosevelt já era considerado uma incriminação. Era comum a aproximação entre ser ou simpatizar com o comunismo e ter tido algum tipo de participação no governo Roosevelt.

Os ideais de progresso representados por Chuck Glover estão imbuídos de justiça social - dar uma chance a que se tenha alma - e mais do que a inundação de terras, que já fora bem ou mal aceita pela maioria da população local, o que realmente incomoda em sua aparição na cidade são suas atitudes em relação aos salários e à igualdade dos negros. Na cidade não se contesta a represa, mas a possibilidade de juntar brancos e negros num mesmo campo de trabalho e com salários iguais.

Através destes negros que merecem a chance de ter uma "alma", Kazan fala também daqueles que em 1959 se batiam pela dessegregação nas escolas, nos ônibus e peruas escolares e que se concretiza com a instituição de leis que colocavam fim à segregação - de início com Kennedy e em seguida com seu sucessor Lyndon Johnson. É o momento de lutas aguerridas entre os poderes locais e o governo

federal que intervinha, fazendo valer a lei, ainda que contra a vontade da maioria dos "cidadãos", exatamente como no filme, com relação ao trabalho junto com os brancos em igualdade de condições.

4 - Construção da Imagem

Estudando plano a plano a constituição do discurso fílmico desta obra, observamos certas características comuns que se repetem no filme (cuja utilização indicamos também em "Sindicato de ladrões") e que gostaríamos de assinalar:

- a) o uso do campo e contracampo,
- b) o uso da plongée e da contraplongée
- c) a inexistência de primeiríssimos planos (PPP)

a - Campo/Contracampo

Se na constituição dos personagens e do seu universo parece haver uma clara oposição, marcada por suas diferentes visões de mundo, funções na trama e na História (mesmo que ao longo do filme se observasse um movimento de compreensão e de solidariedade muda entre eles - e até ativa, da parte de Chuck Glover), na elaboração das imagens, a partir dos enquadramentos, escolha de ângulos e escala de planos, essa oposição é de outra ordem. Vejamos: o uso do campo/contracampo serve genericamente para definir os

espaços, o campo cinematográfico de cada personagem e o seu ponto de vista.

Ao introduzir Chuck Glover e Ella Garth, no início do filme, a senhora se furta ao encontro. Não aparece diante da câmara nem do opositor. Quanto a Glover, caminha só, emoldurado pela ilha vista a partir do rio. O campo que o define é o "de fora", do céu, do rio e da outra margem. Ele chega procurando mostrar segurança, mas pouco antes de chegar tropeça, olha para trás. O seu personagem está longe de ser uno, forte e vitorioso. A escolha de Montgomery Clift já é significativa. Ele encarna em geral personagens frágeis, inseguros ou atormentados. Não é alguém que inspira decisão ou força como um John Wayne ou Charlton Heston. Vê-se que não é um conquistador. Ele aparece em plano americano enquadrado pela ilha.

No dia seguinte, quando volta e é recebido por Ella Garth, que explica sua posição frente à venda da ilha, há um processo muito interessante de construção da imagem. Vejamos: ambos se opõem e é neste momento que Kazan os coloca frente a frente para definir os seus campos, as suas armas, os seus argumentos. Pois bem, quando Ella começa a apresentar seus argumentos, fala genericamente a todos da ilha, fala em plano médio, sempre cercada pelos negros que trabalham e escutam o discurso que é também a eles dirigido.

O campo de Ella são os negros, e a ilha vista de fora para dentro, como se a câmera estivesse de costas para o rio. O seu campo é o interior da ilha, os negros, suas casas, a sua posse. Ela fala e os negros no campo e no contracampo escutam-na. Pouco depois chega Chuck Glover. Desde sua entrada, ele passa necessariamente a integrar os planos em que Ella aparece. Ou ele está à sua frente, ou de perfil. Quando o discurso de Ella termina e ela diz que não concorda com o progresso porque tira a alma das pessoas, e se estabelece um diálogo entre ambos, a oposição de campo e contracampo que se estabelece não os deixa de fora. Assim, quando é Ella quem fala, a câmera a toma de frente, mas Chuck Glover a escuta, de costas ou de perfil, e vice-versa, até o momento em que, depois de "montar" a peça do cachorro com Sam, onde a oposição realmente se estabelece, Ella Garth fica só no plano, e a câmera fecha cada vez mais em sua imagem. Ou seja, o campo que continha o opositor, os seus empregados, suas casas, à medida que a ação dramática se intensifica e que se define a contenda, restringe-se unicamente à velha senhora que toma toda a ação com a sua posição.

Já se disse que o primeiro plano (PP), ou o primeiríssimo plano (PPP), ao chamarem atenção para apenas um aspecto, ou para os sentimentos expressos no rosto ou nos olhos do personagem, escondem todo o restante, excluem o personagem de sua ação. Este tipo de enquadramento inexiste

em "Rio Violento" e praticamente em todo Kazan. O homem nunca está livre daquilo que o cerca. Assim, durante um bom tempo, apesar de separados, os personagens estão no mesmo plano, estão no mesmo campo. Eles não se excluem totalmente. Não há uma oposição definitiva entre ambos. Chuck Glover é atraído a este universo de natureza, de passado e lembrança que a senhora evoca. É atraído também pela força sem freios da convicção e sobretudo do desejo de Carol. A experiência da ilha é necessária a Chuck Glover e ele não passa imune por ela. Ele não é um personagem descolado que chega, mostra as novidades, impõe um ponto de vista e se fecha. Pelo contrário, ele se deixa permear por esta vida que desconhece, por estes negros que o incitam, pela força da natureza marcada a cada dia pelo calor, o abafamento da ilha, o vento, as folhas secas do outono, a chuva. Se ao focalizá-lo a câmera não o enterra no chão - a partir do uso da plongée - como ocorre com Carol, por exemplo, que é a terra e a natureza personificadas, coloca-o tendo como fundo as árvores e o céu. Assim, entre o homem da TVA e a dona da ilha não há realmente uma oposição, mas uma convivência necessária, embora difícil e até mesmo excludente.

Há dois outros momentos em que este tratamento se repete: quando Chuck volta à ilha bêbado para falar com a velha senhora "de ser humano para ser humano", a câmera desenha uma panorâmica que sai do interior da casa de Ella,

pegando-a de costas, até encontrar no canto e integrar à cena Chuck e seu novo amigo Walter. Já na varanda (que é uma espécie de "palco" dos principais acontecimentos do filme. Note-se que funciona como no teatro - ali se processa o entra-e-sai de atores -, mas é um palco em que Chuck Glover nunca pisa, ele está sempre um degrau abaixo, nunca consegue ser admitido neste "cenário" e ao mesmo tempo ele sabe da importância deste local na vida daquela casa. A varanda é o elemento essencial que procura na nova casa em que planeja alojar a senhora), com o lampião na mão, Ella o observa, e sempre tendo a ele no seu horizonte, e tornando possível ao espectador que veja os dois ao mesmo tempo, Chuck Glover confessa a Ella Garth que compreendeu os motivos de sua luta. Neste momento cria-se abertamente o elo de solidariedade humana, que de forma muito especial os une na pertinácia e na dignidade. Mas na imagem já estiveram juntos antes.

O terceiro momento é quando Ella vai deixar a ilha: a sequência se abre com Ella arrumadinha para deixar o local, com a canastra embaixo do braço e varrendo a sua varanda. Chega o delegado. Ela se senta em sua cadeira. Glover acompanha a cena do chão, onde sempre esteve. O delegado lê o mandato judicial que a obriga a sair do local: a câmera está em plongée, ela pega a personagem de cima para baixo, oprimindo-a diante da evidência de que tem que sair. Ella faz cara feia, se balança. A câmera toma o delegado - a

autoridade que faz cumprir a lei - em contraplongée, aumentando a sua importância e o seu papel. Termina a leitura do documento e a câmera mostra Ella em seu cenário em primeiro plano. Daí, tem que sair. Em contraplongée, engrandecida em sua dignidade e orgulho, recusa qualquer ajuda do delegado, mas novamente, caminhando, encontra-se frente a frente com Chuck Glover.

Assim, vemos ora Ella de frente e Chuck de costas, como na sequência que citamos primeiramente, ora o contrário, até o momento em que os caminhos se cruzam. O movimento que executam desenha um xis. Eles se olham e Ella pergunta a Chuck o que estão esperando para começar a destruição da casa e da ilha. Apesar de tudo, é ainda Ella quem dá a última palavra. E começam a cortar as árvores e a destruir a sua casa. A câmera, por trás de Ella - que está de costas - mostra o que a mulher vê diante de si e que lhe desagrada profundamente: ela caminha em direção a um barco com a bandeira dos Estados Unidos da América. Ela sai de sua ilha para entrar num próprio do governo federal ao qual ela tanto se opôs. No momento em que vai dar o último passo em direção ao barco, e fora de sua tão amada terra, ouve o aviso de que caía a primeira árvore, e volta-se assustada.

A cumplicidade entre Chuck e Ella na imagem extrapola as posições políticas que os contrapõem. Ele tem respeito por aquela senhora, percebe que não se pode querer tirar em

um dia alguém que viveu num mesmo lugar por 80 anos. A história, a memória adquirem uma consistência, por mais que esta servisse também de álibi a um tipo de dominação e de socialização que ele condenava. Estas sequências da partida são carregadas de solenidade. É efetivamente muito grave o que ocorre. O progresso é efetivamente trágico, e Chuck, como deixara entrever para o delegado, detestava fazer aquilo que ele e o outro eram - por força de seus deveres e de necessidades maiores - obrigados a fazer.

O progresso não exclui a consciência dos seus danos, ele não pode estar só num campo contra os demais. Ele se integra, se exclui, mas não é único, e mesmo se, no final, a ilha é inundada, ela não desaparece por completo. Ela também não desaparece do campo de visão. Sempre será possível lembrar da ilha de Ella Garth, dos problemas que trouxe ao governo na implantação do projeto. O progresso não faz tábula rasa, nem que queira, ele não se separa completamente do que veio antes, e do que virá. Ele não é capaz de destruir tudo, ele não é capaz de criar um campo (cinematográfico, inclusive) só seu.

Ella Garth também não pode anular do seu campo a presença de Chuck Glover. Possivelmente ela não precise dele, mas Glover é a expressão do seu limite, de sua continuidade, e do seu questionamento. Novo e velho, antigo e moderno, cidade e campo se enfrentam e coexistem no mesmo

espaço cênico. Neste sentido, é interessante notar como é apenas com Baily que Chuck Glover fica realmente em oposição. Quando estão conversando no quarto de hotel, e Baily cobra os seus prejuízos, é um dos raros momentos em que campo e contracampo estão nitidamente definidos. E não há ponto de convergência. O mesmo não acontece com Walter, seu "rival", neste mesmo quarto.

b - Plongée e contraplongée

Num outro procedimento fílmico que, a princípio, pode marcar oposição, dar peso ao personagem, ou diminuí-lo, há o uso da plongée e da contraplongée. Embora Glover seja o representante da modernidade e do progresso, são inúmeras as cenas em que ele é pegõ em plongée em relação a outros personagens, sobretudo Carol. Ele sempre está abaixo -na imagem - do plano em que está Carol. Quando a conhece, ele está no chão e Carol, em contraplongée na varanda. Quando vão à sua casa, Chuck é mostrado sempre sentado, praticamente enterrado no sofá, e Carol de pé. E há outras cenas que repetem o mesmo tipo de procedimento.

O que isso significa? Se haveria tendência a ver o homem da cidade, o portador do progresso, como alguém "superior", pela imagem esta impressão se dissolve. Ao contrário, diante daquelas mulheres, de sua força, de sua pertinácia, ele se "abaixa". Há uma cena em que, ao contrário, este

procedimento serve justamente para elevá-lo e para diminuir a sra. Garth. Na sua última tentativa de tirar Ella Garth da ilha, Clover vai vê-la. Ela não abre a porta, apenas o espia pela janela. Ele está na terra, olhando para a varanda. No interior da casa, Ella ouve que os filhos tramavam contra ela para declará-la senil. Neste momento a câmera pega a velha senhora do alto, esmagando-a contra o chão, contra a irreversibilidade do seu destino. Já no momento em que o delegado lê a decisão de sua retirada da ilha, há um momento em que o homem da TVA é pego em primeiro plano, em contraplongée contra o céu. Neste momento, ele é o vencedor. A TVA, o governo federal, a represa e o "bem comum" venceram a contenda. Assim, sua posição também é muito relativa, e tal qual é visto por aqueles que o rodeiam, sua posição é de franca "inferioridade". Para que esta última cena que descrevemos exista, e que ele tenha este enquadramento, foram necessárias as suas experiências com os vários elementos que foram revolvidos em sua passagem por aquele lugar. O novo não se sobrepôs simplesmente ao velho, ambos foram sendo trabalhados. Houve choques, compreensão, paixão, brigas e derrotas. Se o novo se impôs, por inexorável que é, tudo o que lhe antecedeu, deixou suas marcas - seja em Chuck, em Carol, e na própria inundação, que não escondeu de todo a ilha.

Quanto à Sra. Garth, morreu na nova casa, rodeada de asfalto e cimento, com sua vaca, Sam e o cachorro. Não

suportou as mudanças, mas deixou suas marcas e sua herança. O amor entre Glover e Carol de alguma maneira testemunha a sobrevivência de Ella, de seu espírito, já em fusão com o moderno representado por Chuck. Ao jogo de repulsão entre Chuck e Ella corresponde dramaticamente a atração entre o agente federal e Carol, a neta de Ella.

c - Primeiríssimos planos

Como já salientamos anteriormente, Elia Kazan quase não utiliza o "close up". Neste filme, ele não exclui os personagens de sua situação. Nunca os personagens estão excluídos do momento histórico em que vivem, da sua situação social, mesmo em seus momentos de maior individualidade, desejo ou paixão. Nenhum elemento existe sem o outro. A situação histórica e a situação pessoal são partes de um mesmo todo. E seus personagens vivem sempre situações de mudança onde o amor e o desejo pelo outro, que também representa outra situação na história, outro tempo, ou a oposição ao seu próprio modo de vida é uma constante.

Aqui, temos o exemplo de Carol e Chuck. Ambos vêm de experiências diferentes, meios diferentes e, além de sua relação afetiva, têm também a vivência de um encontro com o momento histórico em que vivem. Cada um traz ao outro a sua experiência. De alguma forma cada um tenta converter o outro

à sua verdade, ao seu mundo, e em geral, por esta mesma ligação, pode surgir uma nova realidade, da mesma forma que os conflitos que vivem em seu dia a dia também mudam. Assim, a história e a existência dos seres humanos não paira desgarrada, mesmo que seja "um grande amor" ou uma enorme tragédia. As relações afetivas também se inscrevem no campo histórico e são por ele revolvidas. Desta forma, um "close up" que particulariza ao extremo um sentimento, uma experiência estritamente pessoal e que chama diretamente a emoção do espectador, está afastada. A propósito, a câmera de Kazan não fecha muito nos personagens. Não é comum em seus filmes as grandes panorâmicas e o indivíduo imerso em extensas paisagens - enquadramento caro ao cinema americano clássico, onde o homem é senhor, desbravador desta natureza, como os faroestes de John Ford, por exemplo. Com isso, a perspectiva dele não é ampla como no cinema clássico, ao contrário, o campo de ação do homem é até estreito, mas perfeita e constantemente delimitado.

Pode-se ver, desta forma, como a análise da elaboração das imagens é absolutamente esclarecedora sobre as idéias de seu autor e como, em certa medida, ela amplia e até contradiz muitas vezes compreensões que apenas o roteiro ou o texto podem induzir. A partir desta concepção de "mise-en-scène" se percebe também como a questão do progresso não é o elemento central das preocupações de Kazan, mas o progresso

enquanto um elemento fundamental do acontecer histórico. Como parte dos elementos que se encontram, chocam-se, se integram, aniquilam e persistem. Um caminhar carregado de contradições e de perdas.

Aqui se aprofundam preocupações que aparecem em "Sindicato de ladrões, sobre o livre trânsito do pensamento. A oposição entre Chuck e Ella não se dá no campo do bom que substitui o mau. Parte da constatação contrária de que existem, persistem, se chocam e transformam, sem sobreposição, sem aniquilamento. O movimento contraditório de Glover, a sua adesão ou compreensão do oponente anulam as certezas que estariam impressas em seu papel, no seu papel histórico de agente da transformação. Se há progresso é porque há conflito, crise, e estes são intermitentes.

Em "Rio Violento" a crise dos anos 30 ilumina e é iluminada pela compreensão do próprio momento em que o filme é feito - 1959 - quando a "sociedade da afluência" do fim dos anos 50 é marcada pela revivescência no "Sonho Americano" identificando a felicidade à busca do progresso material de que a Depressão e a Guerra privaram as gerações anteriores (19). "Rio Violento" dialoga com o momento encenado - década de 30 - e as modificações propostas pelo governo Roosevelt, com o período do macartismo e do exame

(19) Diggins, John P. - "The Pursuit of Happiness: American Society and Popular Culture" IN The Proud Decades, op cit. p. 213

das lealdades, quando estas modificações são postas em julgamento, e com a atualidade da elaboração do filme quando o progresso não é mais "permitir que todos tenham alma", como enuncia Glover, mas é identificado à riqueza, novidade, ostentação, confortos trazidos pela máquina: os eletrodomésticos mudando a realidade doméstica da mulher que volta ao lar depois de ter saído para o trabalho durante a guerra. É também o momento em que a televisão e os fenômenos de massa começam a chamar a atenção. Neste sentido, Kazan já fizera em seu filme anterior- "Um rosto na multidão" uma reflexão bastante pessimista sobre o assunto: as crenças libertárias e de mudança da ordem dos anos 30, davam lugar à conformidade e aos mitos fabricados pela mídia nos anos 50, cujas aspirações máximas são a televisão, o carro do ano, e discos na vitrola de alta-fidelidade.

"Rio Violento", filme imediatamente posterior, procura reatar com a esperança e o próprio mito das transformações possíveis dos anos 30 cristalizados no personagem de Chuck Glover: ele é ao mesmo tempo o entusiasta do progresso e aquele que, defrontado com sua resistência e as críticas à destruição nele embutidas por Ella Garth, percebe também seus limites. O progresso não resolve tudo. Carol, ao contrário, na última cena no avião, dá as costas para o antigo vilarejo, de olho no caminho para a cidade, para a modernidade, apontando para a atração do novo que configura o momento em que o filme é feito. O culto do objeto e da

própria modernidade configurados na identidade entre a idéia do "Sonho Americano" e o progresso material. Ella Garth marca com sua resistência e obstinação o respeito e a necessidade do passado, o não esquecimento dos valores tradicionais, do apego à terra, ao enraizado, em oposição ao novo, passageiro e consumista.

Ao contrário dos historiadores seus contemporâneos, a história produzida por Kazan desconfia dos mitos do progresso que embasam aquela historiografia. Neste sentido, produz uma contra-história, como aponta Ferro. Sua construção torna-se matéria de uma outra história onde o "Sonho Americano" está em questão no momento mesmo da volta ao seu culto identificado não com valores como a igualdade social - a extensão da alma - mas da possibilidade de consumir.

CONCLUSOES

A escolha de "Sindicato de Ladrões" e "Rio Violento" nos permitiu abordar um período significativo da história americana a partir da visão do cineasta Elia Kazan. Mas permitiu também, pela participação controversa deste autor história americana, perceber como se dá o processo de apropriação do seu discurso pela crítica e historiadores.

Nos estudos que privilegiam o viés da cronologia, como chamamos a atenção no início, o ato de delatar é visto como uma baliza em sua obra, que teria se tornado, depois de 1952, em grande medida de justificação ou de expiação de seus erros. A isso contrapomos uma análise onde a delação, a colaboração e a crença irrestrita na verdade já se esboçam nos filmes realizados desde o início dos anos 50 e antecedem o seu comparecimento diante do Comitê de Atividades Anti-Americanas.

Por outro lado, nas leituras de "Sindicato de Ladrões" pelos críticos cinematográficos ou historiadores, a situação do sindicato de Hoboken em 1953, mostrada pelo filme, é praticamente desconsiderada, como se os críticos não vissem realmente as imagens do filme, mas apenas o seu autor e suas questões, através delas.

É claro que há inúmeros pontos de contato entre o filme e a situação de Kazan, mas a transformação do filme em metáfora fala mais da apropriação que é feita do seu discurso, do que do próprio conteúdo do filme. Desta forma, se, como vimos anteriormente, Kazan pleiteia o livre trânsito da palavra, do pensamento e da opinião, a compreensão de sua obra também denuncia o embate que opõe sua obra e seus comentadores. Neste sentido recorreremos a Michel Foucault, na tentativa de pensar justamente este aspecto, determinante para a compreensão da não só da obra de Kazan, mas sobretudo de sua inserção na história americana.

Michel Foucault afirma em seu livro "A ordem do discurso"(1) que "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que se quer investir".

A partir da análise temática de "Sindicato de Ladrões", é possível concluir, como pretendem o historiador americano Victor Navasky ou o crítico e diretor cinematográfico inglês Lindsay Anderson, como vimos anteriormente, que se trata de um filme em que Elia Kazan justifica o ato de delação.

(1) Foucault, Michel - L'Ordre du discours, Paris, Gallimard, 1971, p. 12

No livro "Hollywood as Historian" o historiador americano Kenneth Hey analisa "Sindicato de Ladrões" como a extensão fílmica da delação. Ele não fala em justificação mas vê na estruturação, nos problemas do filme e na constituição dos personagens tratados o texto da colaboração de Kazan e Budd Schulberg à Comissão, de onde emanam os temas do filme: "o inocente manipulado para objetivos excusos, responsabilidade individual com a totalidade democrática, preferência por moralidade individual sobre fanatismo ideológico". Esses três estágios presentes no texto da colaboração de Kazan, tornam-se no filme os três principais degraus da conversão de Terry Malloy.(2)

O texto de Foucault é, nesse sentido, esclarecedor. Em um nível imediato, pode-se entender a gangue sindical como metáfora do comunismo - segundo Kenneth Hey - tal como vivenciado por Kazan: o pequeno grupo, organizado e hierarquizado, que procura apoderar-se da sociedade não por suas idéias e ideais - que no caso do comunismo, se existiram, Kazan supõe terem se perdido no caminho - mas justamente por sua hierarquia e organização, numa sociedade que é organicamente desorganizada, pois nela a dimensão do sujeito, com seus conflitos intransferíveis (amor, frustrações) é que se impõe.

(2) Hey, Kenneth - "Ambivalence as a Theme in On the Waterfront (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study IN Hollywood as a Historian: American Film in a Cultural Context, Peter C. Rollins (editor), Kentucky, The University Press of Kentucky, 1983, p.169

A análise formal de "Sindicato de Ladrões", no entanto, nos leva um pouco mais longe. Todo o filme se funda sobre a ausência de discurso dos operários das docas, que se traduz pela lei do silêncio, em oposição a uma gangue que acapara o discurso. Apenas um personagem, o padre, parece ter o direito de falar, mas sua intervenção é necessariamente exterior ao conflito. Ela se ampara em uma instituição, a Igreja, mas sua eficácia só pode ser indireta (existe na medida em que leve os operários a assumir o seu discurso). Daí a presença do padre Barry ao longo do filme ser tão enigmática: ele ora sugere, ora incita à revolta, ora ampara. Mas sua ação nunca determina os acontecimentos.

Entre operários e sindicalistas o que se desenha, portanto, é um monólogo. O poder da gangue consiste essencialmente em sua capacidade de calar os operários. Friendly sabe disso, e logo na primeira sequência trata de deixá-lo bem claro. Faz com que Joey seja morto, mas não uma morte qualquer. Para que Joey morra, Friendly viola seu domicílio e, indiretamente, todos os demais domicílios. Sua morte é um exemplo, uma demonstração de força e, sobretudo, uma amostra do tipo de poder que exerce.

O que Kazan mostra surge, então, com uma clareza cristalina. Não se trata de combater o comunismo. Trata-se de postular que um determinado tipo de organização tem por

objetivo anular o discurso do outro, dominá-lo pelo silêncio.

Isso é mais do que uma justificativa de sua delação, já que a palavra "justificar" tem um sentido defensivo. O que se esboça ali é um tipo de olhar sobre as coisas que se encontra confirmado em outros de seus trabalhos. Em "Viva Zapata", a ação se abre sobre um grupo de camponeses que, na sala de Porfirio Díaz, toma a palavra para expor a espoliação de que está sendo vítima. Mas sua palavra é desautorizada (como a do louco, segundo Foucault). Em vista disso, a tomada das armas apresenta-se como a única opção de luta.

Mais tarde, a mesma cena se repete, com o mesmo ritual, as mesmas palavras, o mesmo efeito esmagador que tem o gabinete presidencial sobre aqueles que ali adentram. Ali só fala, para contestar o presidente, o louco ou o poderoso. Nunca o pobre. Mas nesse segundo momento Zapata é o presidente, ele pode se lembrar - pois lá esteve - do que aconteceu. Sabe que aquele grupo de homens não é composto de loucos ou ingênuos. Percebe que o homem que o contesta nada mais é do que seu duplo, e conclui que as pompas presidenciais não deram voz a esses homens e nem a ele, pois é em nome desses camponeses pobres que chegou ao poder.

O vazio que se instaura na sala, naquele instante, é um vazio de discurso. Um homem que chega ao poder deve representar outros homens. Um homem não é nada senão seu discurso. Despojado dele, é menos do que nada. Essa constatação é que leva Zapata a abdicar.

Se evoluirmos no tempo, até 1960, ano de "Rio Violento", veremos os mesmos dados serem lançados, embora de maneira diversa. Toda a luta de Chuck Glover, o agente da TVA, consiste em convencer Ella Garth a abdicar de suas terras em favor de algo que julga ser o bem comum.

O tempo passou, a ferida da delação não era imediata, os tempos haviam mudado. O filme desenvolve, porém, o mesmo tipo de preocupação. Kazan joga com a oposição externo/interno. Mas toda a ação daquele que vem de fora, o agente do governo, consiste em impor seu poder sem por isso desautorizar o discurso do outro, de Ella Garth. Kazan retoma os mesmos dados lançados em "Sindicato de Ladrões", mas de outra maneira. Ele atribui ao homem que tem poder - o representante do governo - uma certa fragilidade, que pode ser interpretada igualmente como doçura ou culpabilidade, o que é secundário. E atribui à mulher encurralada uma solidez de convicção inquebrantável. É Ella que desempenha o papel que em "Sindicato de Ladrões" correspondia à gangue, a capacidade de silenciar - aqui pelo paternalismo - os seus empregados. Ela os domina pelo puro exercício das palavras.

É pela palavra, igualmente, que Chuck tentará dominá-la. O embate, nesse sentido, é entre iguais, já que os dois adversários são portadores de discurso. A visão de Kazan torna-se mais sutil: o discurso é trágico, porque através dele se tece a teia do poder. Porque mesmo quando contendores iguais se opõem o desenlace implica na destruição de um deles. Ainda que o triunfo de Glover signifique a vitória do progresso contra o conservadorismo, em "Rio Violento" Kazan atribui ao cinema o papel de registrar a pertinência desse discurso, imortalizá-lo, dotá-lo de uma aura de grandeza que não se encontra em seu conteúdo, mas no fato de existir e de ter o direito a se manifestar.

O realismo é a batalha central do pensamento de Kazan: em suas manifestações⁷ mais variadas, eventualmente contraditórias, ela é que conduz o homem. Mas essa realidade não preexiste ao discurso: ela se forja com ele e em seu interior.

Em "Sindicato de Ladrões", Terry Malloy expressa não o que o autor do filme pensa, mas o lugar em que ele acredita se situar: o excluído, o estrangeiro, aquele que não pertence exatamente nem a grupo nem a um outro. Mas, face à história americana, o personagem Terry Malloy tem um sentido mais amplo. É aquele que, justamente por ser tocado pelo estigma da exclusão, torna-se portador do discurso de um

grupo, o grupo dos sem-discurso, os não-autorizados, aqueles que sem saber são excluídos, que por não terem direito à palavra nunca constituem mais que uma massa.

Passar do amorfo à forma, do silêncio à expressão, constitui a necessidade imposta pela realidade. Com isso, o excluído adquire o direito a existir, a pertencer ao grupo: dando-lhe forma, expressão, levando-o a assumir seu destino.

O realismo kazaniano não constitui propriamente um estilo, mas uma matéria que se forma diante de nossos olhos, a cada fragmento filmado. Ele não usa as armas da sedução para se impor, mas as da explicação. É nisso que Elia Kazan está mais próximo da tradição do cinema soviético, do que da americana.

Ele tem a história como horizonte imediato: a história é o agir do homem, a maneira como está entre as coisas, seus gestos, sua possibilidade de transformar e transformar-se, de passar do individual ao coletivo. Embora postule o individualismo, esse homem é ultrapassado por um movimento mais amplo do que ele, que o engolfa e que o determina.

Em "Sindicato de Ladrões", trata-se de agir no sentido da rebelião, para que a massa se transforme em conjunto de indivíduos, ao assumir seu próprio discurso, enquanto o indivíduo-herói, que transmite a palavra à massa, ganha a

própria redenção ao ver concluído esse processo e ao adquirir, enfim, o direito de integrar-se ao grupo.

Em "Rio Violento", ao contrário, trata-se de evitar que o indivíduo perca seu direito à palavra e tentar fazer com que passe - pela força inexorável da realidade - de um grupo a outro. O processo desenrola-se no sentido do impasse, do fracasso, da constatação de que o discurso não é apenas inalienável, ele também é inarredável, é uma força da natureza. E a essa força só se pode opor outra força igual, a da morte. Assim, se é preciso que se construa a barragem, para que as enchentes do rio Tennessee sejam contidas, será igualmente necessário que Ella Garth morra. No espaço de sete anos, o tempo que separa "Sindicato de Ladrões" de "Rio Violento", Kazan acompanha e vivencia uma evolução da história americana: de umã sociedade em que alguns grupos se apossam da palavra, passa-se a uma sociedade em que todos procuram expressar seu pensamento. Mas essa evolução é ao mesmo tempo positiva e trágica. O único equilíbrio é o da morte.

"Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é a um tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos cujo papel é conjurar os poderes e perigos, de dominar o acontecimento aleatório, de se esquivar de sua pesada, temível materialidade".

"Existe um outro princípio de exclusão: não mais um interdito, mas uma partilha e uma rejeição. Penso na oposição à loucura. Desde a Idade Média, o discurso do louco é aquele que não pode circular como o dos outros: sua palavra é considerada nula e não vinda, sem verdade ou importância, não pode dar testemunho na justiça".(3)

O levantamento feito dos trabalhos de alguns historiadores norte-americanos, e mesmo de alguns críticos cinematográficos, consiste em uma , exaustiva conjuração do pensamento de Kazan. Navasky e Englund, assim como Ceplair, Anderson ou Tailleir, não constatam a delação, não incluem simplesmente Elia Kazan na categoria dos delatores. Trata-se, no caso de "Sindicato de Ladrões", de desautorizar pura e simplesmente o discurso que ali se exerce, de praticar em relação a ele aquilo que, como afirma Foucault, a sociedade pratica em relação ao louco: anular, confiná-lo no gueto da delação, limitando seu sentido à mera postura justificativa.

Vimos como Englund e Ceplair haviam procedido da mesma forma com Dmytryck e Schulberg em seu livro - apesar de ambos reclamarem do controle do Partido Comunista sobre seus textos: negam seus argumentos, não porque fossem falsos, mas

(3) Foucault, Michel - L'Ordre du discours, op. cit. p. 10 e 11

porque emanavam de traidores, excluídos, os loucos de que fala Foucault.

A análise de "Sindicato de Ladrões" nos leva a conclusões opostas às desses autores. Para Kazan, tudo o que importa é dar sentido a um acontecimento aleatório, contextualizá-lo, tirá-lo da esfera do "fait divers" e trazê-lo à história. E por que esse acontecimento é aleatório? Porque forjado na realidade, ao longo de um processo em que subjetividades se manifestam, intervêm, tomam a voz, substituem as instituições. Terry Malloy não é ninguém - nem um portuário, nem um sindicalista - exceto si mesmo e sua circunstância. É por isso e em vista disso que se dispõe a falar. Ele é nada mais nada menos do que o aleatório, o não-autorizado que se introduz em uma ordem. Desde então, essa ordem está em crise. Já não estamos no registro clássico do "filme de gangster", em que o organicismo de Griffith se impõe. Kazan trabalha num terreno vago, em que uma ordem já começa a deixar de existir e outra ordem, nova, ainda não existe

Não se trata de um artista que, em determinado momento de sua vida, delatou, movido por esse ou aquele motivo. Tudo isso aconteceu. Mas o filme, a realidade material com a qual estamos confrontados, em 1954 ou em 1993, trata a rigor de outro assunto: a partilha do discurso numa "sociedade livre".

Marc Ferro chamou a atenção para as possibilidades do cinema como fonte, e como foco onde se instituem visões inéditas ou originais sobre a história e o momento vivido. Kazan é, nessa circunstância, um caso exemplar, já que nele não apenas a obra, mas também o artista acham-se em questão. Mais: um é questionado a partir do outro, e vice-versa, num jogo perverso em que a obra é apresentada como justificação da vida, e a vida como comprovação da arte. Despojados de seu em si por uma organização do discurso, arte e artistas são reduzidos ao nada, são desautorizados pela historiografia. Esse processo em nada difere da exclusão promovida pelos próprios macartistas em relação aos artistas, ou àquilo que na época nomeavam genericamente como "liberais". Tem apenas os sinais trocados.

A análise formal de "Sindicato de Ladrões" nos permite, ao contrário, não só descobrir a pertinência dessa palavra, como avançar nas motivações profundas.

Como dissemos acima, é útil examinar a natureza dos discursos de Elia Kazan e Arthur Miller, um cinematográfico, o outro dramaturgic. (Desconsideremos o fato de que Miller nunca foi comunista e teve relações discretas com o Comitê, que poderiam elucidar motivações subjetivas do autor, mas não seu ponto de vista).

O que é próprio do teatro? É ser uma linguagem convencional. Quando vamos ao teatro, sabemos que a peça encenada não tem uma relação direta com a realidade material. Não pedimos ao intérprete que se comporte como um homem das ruas, mas como um intérprete. Não pedimos ao cenógrafo que recomponha uma casa tal como ela é, mas tal como ela é investida de significação pelo cenógrafo.

Nada disso acontece com o cinema. O cais do porto mostrado por Kazan é um cais do porto, as casas em volta estão realmente ali. O navio ancorado também etc. Em princípio, pode-se aceitar que esses elementos servem à significação, pois, como vimos antes, o trabalho do realizador consiste em colocar alguns elementos em cena e deixar outros de fora.

Mas isso não exclui que o cinema ontologicamente tira sua existência da possibilidade de captar imagens que lhe preexistem, conforme vimos em André Bazin. A realidade impõe-se a ele. Por maior que seja a área ocupada pelo autor, a realidade é o parâmetro e também aquilo que o invade.

Quando Miller prega a resistência em "As Feiticeiras de Salém", se opondo à delação, está falando do ponto de vista de uma moral abstrata, que faz uma sutil, mas

definitiva supressão dos dramas pessoais envolvidos naquele período histórico.

Quando Kazan fala, ao contrário, trata-se de colocar entre parênteses essa moral abstrata. Não é apenas uma divergência de pontos de vista, mas uma diferença de natureza dos próprios meios. O teatro tende à abstração; o cinema, ao concreto; o teatro baseia-se nas palavras; o cinema, nas coisas.

É dentro desse contexto específico, o da arte que maneja - ou pela qual é manejado - que o cinema de Kazan oferece informações históricas sobre o período em questão que não se podem encontrar nem nos livros dos historiadores, nem nos textos teatrais sobre o assunto, nem nos relatos autobiográficos, sejam os de Kazan ou os de Arthur Miler.

1. por que aponta, com seus personagens e pelo conflito descrito, a ambivalência do discurso, rompendo com a idéia de um devir finalista ou uno, baseado em um código de certezas preexistente.

2. porque procura romper com a não-autorização do seu discurso diante de uma moral preexistente.

3. ao falar a partir do lugar do excluído e do estrangeiro, aponta para questões que em geral não aparecem, ou devem ser caladas.

4. procura reafirmar com sua obra o papel do cinema e do artista como portadores de discursos que devem ser validados

e que procuram contribuir para que a palavra livre circule, crie discussão, interfira na realidade em que se inserem.

Quando, anos depois, reencontramos Kazan em outro ciclo histórico, tratando de outro problema, e aparentemente "curado" da culpa que lhe atribuíam pela delação, veremos ainda uma vez o cinema provocar o conhecimento histórico, contestar o sabido, estabelecer relações que se tecem no interior da matéria filmada.

Montgomery Clift, agente federal, é encarregado de resolver um delicado problema: uma única proprietária recusa-se a vender suas terras ao Estado e abandoná-las para que seja construída a barragem que beneficiará todo o vale do Tennessee. Em sua inflexibilidade, Ella Garth introduz o aleatório em uma construção eminentemente racional. E o desarma. Como não partilhar com o filme - e eventualmente com o autor do filme - da idéia de que Ella representa o atraso, enquanto o agente federal representa o progresso, o avanço. Mas ao progressismo do agente opõe-se uma mulher para quem a tradição dos antepassados vale mais do que todo o progresso do mundo.

Através de Chuck Glover um discurso, o do progressismo, instaura-se como fatalidade, embora não tenha nenhum pressuposto a oferecer. Devemos progredir, sim, mas por que?

O filme nos oferece a resposta, através do documentário inserido logo no início. Mas Chuck não dispõe desse documentário, não pode mostrá-lo à velha senhora. Ele dispõe apenas de palavras. Os fatos, esses estão escondidos no documentário - partilhados pelo filme e pelo espectador apenas - mas inacessíveis materialmente a Chuck e a Ella. Se Ella Garth - uma mulher sensível - pudesse ver o homem que perdeu tudo o que tinha, um entre milhares, por causa das enchentes do Tennessee, talvez visse o problema de outra maneira. Ela já não precisaria argumentar sobre o "seu direito" a sua propriedade, quando muitas outras pessoas perderam as dela.

Mas eles não dispõem do nível da realidade. Para Ella, existem a memória, a tradição, tudo que garante um certo imobilismo. Para Chuck Glóver, a TVA, as ordens recebidas, o governo. Os dois personagens movem-se em um mundo simbólico, que garante sua inserção. Mas a única realidade (a do homem do documentário) escapa tanto a um como a outro. Nesse sentido, a caracterização de Glover como "estrangeiro" é marcante neste filme. Em princípio, Glover representa o governo federal e, mesmo não vindo de fora, não pode ser qualificado de alguém do exterior. Não tem uma posição como a de Terry Malloy, ou tantos outros personagens de Kazan.

O que torna Chuck Glover estrangeiro é, em essência, esse documentário. Glover pode representar o progresso, as

idéias sensatas e generosas. Mas permanece fora da realidade do vale do Tennessee, que conhece apenas de maneira abstrata. Quem conhece essa situação - materialmente - é o homem do documentário. Mas Elia Kazan ergue uma espécie de barragem entre ele e os personagens, ao isolar o prólogo do enredo.

Essa materialidade do cinema, que Elia Kazan introduz em aspectos cruciais da história americana, pode ser evocado à visão de outro filme, "Fúria" (Fury, 1936), de Fritz Lang. Mesmo que façamos um resumo da situação, ela será compreensível.

Ali, Spencer Tracy é injustamente acusado de assassinato e recolhido à prisão de uma pequena cidade. Os cidadãos, revoltados, decidem não esperar a ação da justiça e iniciam um linchamento, que termina com a cadeia pegando fogo. Dado como morto, Tracy é salvo. Desaparece e prepara sua vingança.

No que consiste essa vingança? No dia do julgamento, ele faz chegar ao tribunal o filme, feito por um cinegrafista, em que os acusados participam do linchamento. Unidos por um pacto de silêncio - idêntico ao referido por Kazan em sua natureza de pacto e de silêncio - todos os acusados sacam seus álibis durante o julgamento. Mas esses

álibis não resistem à prova da imagem: as cenas filmadas em que são vistos participando ativamente do linchamento.

No caso do filme de Fritz Lang, feito em 1936, não vem ao caso reivindicar um trabalho especificamente histórico, exceto em um sentido: a indesmentível materialidade da imagem. Essa materialidade não lhe dá o estatuto de verdade última. A imagem é, ela própria, uma teia ao longo da qual se organiza uma verdade.(4)

Mas, ao contrário da linguagem, ela permanece sempre fixa a coisas que, de uma forma ou de outra, aconteceram. Antes de ser linguagem, ela é registro. Parcial, por certo, mas um registro indesmentível.

Há um outro filme, já referido ao longo deste trabalho, que explicita igualmente essa natureza do cinema: "A Chegada do trem na Estação". Existem muitos significados que dão conta do momento em que os irmãos Lumière o realizaram. Do advento de uma era do movimento mecânico, até a organização das estações, passando pelos trajés dos frequentadores, passageiros ou trabalhadores, muita coisa poderá ser dita.

(4) No artigo "Dix-sept plans" o crítico francês Jean Douchet analisa a inserção deste filme dentro do filme de Lang, segundo ele, aponta para "um conflito entre um conhecimento objetivo e crítico dos fatos e uma vontade de apropriação do saber para impor totalitariamente seu poder". Douchet, Jean - "Dix-sept plans" Bellour, Raymond (org) IN Le Cinema Americain Vol 1, Paris, Flammarion, 1980, p. 210

Mas a única certeza é que esse trem esteve lá, essas pessoas estiveram lá.

Antes de serem signos, no cinema as coisas são coisas. E, mesmo que o discurso cinematográfico as torne significativas, não consegue lhes tirar esse caráter. É nesse sentido que a materialidade que Kazan atribui à história através dos filmes, pode aproximar seus filmes de micro-histórias sobre os momentos enfocados.

Kazan atua como historiador, produzindo visões originais sobre o tempo vivido, criando "histórias" onde o contraponto e a tensão entre as próprias visões se expressam no interior dos filmes, garantindo à sua escritura autonomia em relação às fontes de que se utiliza, e às instituições que poderiam controlar seus discursos. Dessa forma, as obras de Kazan, espelham a "autonomia" que prega Ferro para a produção historiográfica. Ao fazê-lo, como pudemos ver em "Rio Violento", Kazan chama a atenção sobre o próprio recorte historiográfico dos historiadores. Como o "monumento" TVA se torna um documento incontestado dos sucessos do New Deal. Ao conferir materialidade aos conflitos que os historiadores elidem, aponta o sentido da escritura historiográfica.

Ao escolher Elia Kazan como objeto de estudo, autor e obra tornam-se fonte e expressão do próprio período

analisado: em primeiro lugar porque Elia Kazan situa a si próprio, no momento da Comissão macartista, como um solitário. Ele é contra os comunistas. Mas isso não significa que referende ou apóie o clima de terror instaurado pelo senador McCarthy. Apenas, e a articulação de seu cinema deixa esse ponto bem claro, essa foi a forma que a realidade encontrou para manifestar a necessidade, que vê, de empreender uma "purificação", de restabelecer o que julga ser uma verdade.

Seu movimento é o do solitário, do estrangeiro, daquele que não pertence a nenhum grupo organizado, que se considera fora - embora não acima - das disputas. Ele se vê, como bem diz título do filme que realizou imediatamente após o depoimento, como "um homem na corda bamba". Aceita bem o papel de delator, não demonstra em nenhum instante - depois de seu depoimento - hesitação frente àquilo que fez. Se é legítimo imaginar que o depoimento à Comissão podia significar para Kazan uma maneira de, enfim, entrar na América de pleno direito, o que aconteceu não foi isso. A solidão o recolocou em seu "estado natural" de estrangeiro, na fraqueza própria àquele que não pertence nem ao lado de fora nem ao lado de dentro. Esse sentimento é perceptível na maior de seus filmes, mas é mais evidente em "Sindicato de Ladrões".

Ao longo dos anos seu entendimento da história matizou-se. Em "Clamor do Sexo", os jovens vêem seu discurso desautorizado pelos mais velhos, pelos homens maduros, que se atribuem o monopólio da verdade dos sentimentos. O fenecimento do amor entre Natalie Wood e Warren Beatty é de natureza discursiva: de um modo ou de outro ambos aceitam ser enquadrados pela linguagem de seus parentes, pela linguagem que a sociedade lhes impõe. Não existe de sua parte qualquer gesto de ruptura, e o filme não evolui nem para a tragédia nem para o melodrama, mas para a constatação melancólica de que a adequação se dá às custas do fim do esplendor na relva, do momento único, mágico, de um encontro em que a atração física supera as barreiras da linguagem, do entendimento, das normas.

Da mesma forma, "Rio Violento" consiste no esforço desesperado de Chuck Glover para não pôr em prática seu poder, isto é, para impedir que um discurso se imponha e anule o outro. A situação, irreversível, obriga a que isso aconteça. Mas não sem antes permitir que fique registrado em filme o discurso perdedor, o de Ella Garth. Se é inadaptado ao tempo presente, se a evolução das coisas no domínio da realidade o leva ao desaparecimento, Kazan esforça-se para que sua existência e suas razões fiquem registradas.

A vitória de Chuck dá-se no nível da realidade, mas não no nível simbólico. Nesse instante, Kazan já não admite que um discurso anule o outro.

Protagonista da história americana ao longo de 25 anos. Kazan serve-se das imagens para marcar uma evolução não somente pessoal, mas também histórica:

1) em 1954, "Sindicato de Ladrões" reivindica o direito à palavra para aqueles que têm o discurso banido, desautorizado (por um poder paralelo, pelo poder simplesmente, por gangues, pelo Partido Comunista).

2) em 1960, "Rio Violento" postula o equilíbrio dos discursos pelo registro. Mesmo aquele que perde deve ter consignada sua palavra, sua opinião.

De um momento a outro existe uma passagem que diz respeito ao sujeito criador e à maneira como entende que as coisas devem acontecer. Mas será possível limitar somente a isso o alcance de sua expressão? Pensamos que Elia Kazan ao mesmo tempo executa trabalho de historiador ao registrar uma mudança significativa no quadro que examina.

Essas observações nos levam a sustentar que o cinema escreve a história numa sociedade "aberta" (democrática) tanto quanto numa "fechada" (totalitária). Se nesta última ele supre lacunas documentais, como pretende Ferro, na medida em que a materialidade das imagens escapa ao controle

da censura, nem por isso a sociedade "aberta" deixa de exercer o controle do discurso.

Nesse caso, o ato criativo funda-se como distância do discurso oficial. A solidão de Terry Malloy, assim como a de Elia Kazan é fundamentalmente a daquele que evita submeter-se aos mecanismos de controle. O primeiro, ao recusar a dicotomia entre falar e calar. O segundo ao constatar que a fala instaure-se no espaço do silêncio, nesse intervalo entre uma ordem que termina e outra que começa.

Já não estamos no domínio do que Ferro chamou de contra-história ou contra-análise, mas na natureza mesmo do discurso cinematográfico, tal como definido por seus pioneiros: "moving pictures" são imagens em movimento, constatações de um universo em permanente transformação, mas, ao mesmo tempo, agentes do próprio movimento histórico.

Nesse sentido, as análises de "Sindicato de Ladrões" e "Rio Violento" nos levam, creio, a conhecer um pouco mais sobre o seu autor e sobre a maneira como concebe a história: o momento em que se encontram o homem e sua circunstância, o subjetivo e o objetivo, o passado conhecido e o futuro incerto; momento-movimento instaurado pela crise, em que o conhecimento codificado torna-se subitamente vazio, o entendimento se obscurece e exige do homem um novo esforço de compreensão.

FILMOGRAFIA DE ELIA KAZAN

ANO	NOME	PRODUÇÃO	ROTEIRO	PERSONAGENS PRINCIPAIS *			TEMA	OBS:
1945	Laços Eternos <i>A Tree Grows in Brooklyn</i>	Darryl Zanuck 20-Century Fox	Tess Slesinger	Pai	Filha	Mãe	A puberdade no bairro pobre	Começo do século
1946	Mar Verde <i>Sea of Grass</i>	MGM	M. Roberts V. Lawrence	Filho	Pai	Mãe	Luta pelo controle de terras	Fim do século XIX
1947	O Justiciero <i>Boomerang</i>	Louis Rochemont 20-Century Fox	Richard Murphy	Esposa	Juiz	Acusado	A luta pela justiça	
1947	A Luz é para Todos <i>Gentleman's Agreement</i>	Darryl Zanuck 20-Century Fox	Moss Hart	Mulher	Judeu	Marido	Problema do Anti-Semitismo	2 Oscar (filme e direção) - 1º filme sobre o tema
1949	O que a Carne Herda <i>Pinky</i>	Darryl Zanuck 20-Century Fox	Philip Dunne Dudley Nichols	Mãe negra	Filha	Rapaz	Questões do racismo negro no sul	
1950	Pânico nas Ruas <i>Panic in the Streets</i>	Sol C. Siegel 20-Century Fox	Richard Murphy	Mulher	Médico	Policial	O combate à peste trazida por um estrangeiro	Necessidade de Delação
1951	Uma Rua Chamada Pecado <i>A Streetcar Named Desire</i>	Charles K. Feldman Prod e Warner Bros	Tennessee Williams	Stella irmã	Blanche	Stanley Kowalsky	A decadência do sul e o choque dos novos tempos	
1952	Viva Zapata <i>Viva Zapata</i>	Darryl Zanuck 20-Century Fox	John Steinbeck	Mulher	Zapata	Irmão	Um revolucionário avesso ao poder	Camponeses detestam o irmão
1953	Os Saltimbancos <i>Man on a Tightrope</i>	Darryl Zanuck 20-Century Fox	Robert Sherwood	Mulher	Dono do circo	Jovem	Circo tcheco que foge para a liberdade	Guerra Fria
1954	Sindicato de Ladrões <i>On the Waterfront</i>	Sam Spiegel Horizon Pict Columbia	Budd Schulberg	Edie	Terry	Charlie	O combate a um sindicato corrupto	Delação 8 Oscars
1955	Vidas Amargas <i>East of Eden</i>	Elia Kazan Warner Bros	Paul Osborn	Pai	Cal	Mãe	Conflito entre pais e filhos Velho e Novo	1ª Guerra Modernização
1956	Boneca de Carne <i>Baby Doll</i>	Newtown** Prod Warner Bros	Tennessee Williams	Achie Lee	Baby Doll	Vacaro	A introdução de uma usina mudando uma cidade tradicional	Decadência e mudança no sul
1957	Um Rosto na Multidão <i>A Face in the Crowd</i>	Newtown Prod Warner Bros	Budd Schulberg	Marcie	Lonesome Rhodes	Betty Lou	A fabricação de um ídolo do rádio e TV	1º filme sobre massificação e poder da mídia
1960	Rio Violento <i>Wild River</i>	Newtown Prod 20-Century Fox	Paul Osborn	Carol	Chuck Glover	Ella Garth	A introdução do progresso da TVA e a resistência	O Novo e o Velho Passado e Futuro
1961	Clamor do Sexo <i>Splendor in the Grass</i>	Newtown Prod Warner Bros	William Inge	Deanie	Budd	Os pais	A crise de 29 revolvendo a hipocrisia e a repressão sexual	Crise e mudança no Texas
1963	A terra do sonho distante <i>America America</i>	Elia Kazan Warner Bros	Elia Kazan	Vasso	Stauros	O sonho	O périplo de um jovem grego para chegar à América	O sonho da migração, da redenção na América
1969	Móvidos pelo Ódio <i>The Arrangement</i>	Elia Kazan Warner Bros	Elia Kazan	Gwen	Eddie	Florence	Um homem em busca de si mesmo	Auto-biográfico
1972	Os Visitantes <i>The Visitors</i>	Nick Proferes Productions	Cris Kazan	Martha	Bill	Os rapazes O sogro	A guerra do Vietnã dentro da América A delação e a verdade	1º filme americano sobre o tema Mi Lai e delação
1976	O último Magnata <i>The Last Tycoon</i>	Paramount	Harold Pinter	Mulher	Monroe Stahr	Sindicalista	O fim da carreira de produtor de cinema	O produtor x sindicalista

* - Estrutura triangular dos personagens principais. Na coluna do meio está aquele que muda, ou é atraído pelas forças opostas. O processo influi em todos.

** - Produtora de Kazan.

BIBLIOGRAFIA

CINEMA E HISTORIA

American Quaterly, número especial: Film and American Studies, Rollins, Peter (editor), vol XXXI, n.5, 1980

Ferro, Marc - Analyse de film, Analyse de sociétés, Paris, Hachette, 1975

Ferro, Marc - Cinéma et Histoire, Paris, Denoel, 1977.
Cinema e História, São Paulo, Paz e Terra, 1992

Ferro, Marc, editor - Film et Histoire, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984

Ferro, Marc - "Le film, une contre-analyse de la société? IN Le Goff e Nora, P - Faire de l'histoire, Paris, Gallimard, 1974, p.322

Ferro, Marc - "Le film, une contre analyse de la société ? IN Annales, Économie, Société, Civilisations, Paris, jan-fev. 1973, n.1,

Ferro, Marc - "1975 - 19.. Le cinéma au service de l'histoire" IN Cinémaction 60, Paris, Corlet-Telérama, juillet, 1991, p.172

Ferro, Marc - "Société du XXe siècle et histoire cinématographique IN Annales E.S.C., n.3, 1968, p.581 a 585

Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 16

Ferro, Marc - "Marc Ferro: Falsificações" IN Revista de Cinema M4, Lisboa, jun, 1977, p.72 e 73

Ferro, Marc (org) e C. Delage e B. Fleury-Vilatte - Révoltes, Révolutions, Cinéma, Paris, Éditions Centre Pompidou, 1989

Film & History, publicado pelo Historians Film Committee, The History Faculty, Nova Jersey, Institute of Technology, Newark, Nova Jersey

Garçon, François - "Cinéma et Histoire, jalons historiographiques et perspectives critiques" IN Education 2000, n. 18, 1988 p. 13

Garçon, François - "Cinéma et Histoire: Les Trois Discours du Juif Suss" IN Annales E.S.C., juin, 1978, p. 694

Garçon, François - De Blum à Pétain, Cinéma et Société française: 1936-1944, Paris, Cerf, 1984

Garçon, François e Sorlin, Pierre - "De Braudel à "Histoire parallèle", entretien avec Marc Ferro IN Cinémaction, n.65, Paris, Corlet-Télérama, 1992, p.53

Garçon, François - "Le film: une source historique dans l'antichambre" Bulletin de l'Institut d'histoire du temps présent, n.12, juin/1983, p.37.

Garçon, François e Sorlin, Pierre - "L'Historien et les archives filmiques, Revue d'Histoire moderne et contemporaine, tome XXVUUU, 4-6/1981, p. 344

Goldmann, Annie - Cinéma et société moderne, Paris, Denoel, 1973

Kracauer, Siegfried - From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, Nova Jersey, Princenton University Press, 1957

Jeffrey, Richards - Visions of Yesterday, Nova York, Routledge & Kegan Paul, 1973

Jowett, Garth - Film: The Democratic Art, Boston, Little Brown, 1976

Labaki, Amir e Schvarzman, Sheila (entrevista) - "Marc Ferro e a Imagem da História" IN Folha de São Paulo, 12/8/86 p. A.36

Mandrou, Robert- "Histoire et Cinéma" IN Annales E.S.C., Paris, Armand Colin, jan-mars.1958, vol 13, n.1, p. 140

McClure, Arthur F. - The Movies: an American Idiom. Readings in the Social History of the American Motion Picture, Nova Jersey, Farleigh Dickinson University Press, 1971.

O'Connor, John e Jackson, Martin A., editores - American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image, Nova York, Ungar Film Library, 1979

Radical History Review, n. 24, 1980
n. 41, 1988

Reberieux, Madeleine - " Histoire et Cinéma: l'année 1917" IN Le Mouvement Social, n. 62 jan-mars 1988

Rollins, Peter C, editor - Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context. Kentucky, The University Press of Kentucky, 1983

Short, K.R.M. (editor) Feature film as History. London, Cromm Helm, 1981

Sklar, Robert - Movie-Made America, Nova York, Random Hause, 1975

Sklar, Robert - "Oh! Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies" IN Radical History Review, n. 41, 1988. p. 11

Smith, Paul (editor) - The historian and the film. Cambridge, Cambridge University Press, 1976

Sorlin, Pierre - "Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir" IN Revue d'histoire moderne et contemporaine, 4-6/1974, p.252

Sorlin, Pierre - Sociologie du Cinéma, Paris, Aubier Montaigne, 1977

Sorlin, Pierre - The Film in History: Restaging the Past. Oxford, Basil Blackwell, 1980

Virilio, Paul - Guerra e Cinema, São Paulo, trad. Paulo Roberto Pires, Escrita, 1993 .

Wood, Michael - America in the Movies. Nova York, Basic Books, 1975.

CINEMA

Arnheim, Rudolf - A arte do Cinema. Lisboa, Aster, 1960 (original de 1933)

Barthes, R - "Le troisième sens" IN Cahiers du Cinema 222, juillet 1970, p. 12

Bazin, André - Le cinéma de l'occupation et de la résistance, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 29

Bazin, André - Qu'est-ce que le cinéma?, Paris, Cerf, 1975
Bazin, André - O Cinema, São Paulo, trad. de Eloísa de Araújo Ribeiro, Ed. Brasiliense, 1991

Bellour, R (editor) - Le Cinema Americain. vol I e II, Paris, Flammarion, 1980

- Bernardet, Jean Claude - O que é o Cinema, São Paulo, Brasiliense, 1980,
- Ciment, Michel - Hollywood, trad. Elcio Fernandes, São Paulo, Brasiliense, 1988
- Costa, Antonio - Compreender o Cinema, Rio de Janeiro, Globo, 1987
- Cozarinsky, Edgardo - Jorge Luis Borges: sur le cinéma, Paris, Albatros, 1975
- Douchet, Jean - L'art d'aimer, Paris, Éditions de l'Étoile, 1987
- Eisenstein, S.M. Au-delà des étoiles, Paris, Editions 10/18, 1974
- Eisenstein, S. M. Reflexões de um Cineasta, Zahar Editora, Rio de Janeiro
- Friedrich, Otto - A cidade das Redes, trad. Angela Melim, São Paulo, Companhia das Letras, 1989
- Machado, Arlindo - Eisenstein, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982
- Gow, Gordon - "Hollywood in the Fifties" The International Film Guide Series, Nova York, A.S. Barnes & Co., 1971
- Metz, Christian e outros - Communications n. 23 spécial "Psychanalyse et cinéma", Paris, Seuil, 1975
- Morin, Edgar - Le cinéma où l'homme imaginaire, Paris, Minuit, 1956
- Noguez, Dominique - Cinéma:Théorie, Lecture, Paris, Klincksiek, 1978
- Panofsky, Erwin - "Style et matériau au cinéma" IN Cinéma Théorie, Lecture, Paris, Klincksieck, 1973 p. 57
- Schatz, Thomas - O Gênio do Sistema, trad. de Marcelo Dias Almada, São Paulo, Companhia das Letras, 1991
- Scheur, Steven H - Movies on TV and Video, Nova York, Bentam Books, 1993-1994
- Veillon, Olivier-René - O cinema americano dos anos 50, São Paulo, Martins Fontes, 1993
- Xavier, Ismail - Griffith, São Paulo, Brasiliense, 1984

HISTORIA E HISTORIOGRAFIA

Burguière, André - "Histoire d'une histoire: La naissance des Annales" IN Annales E.S.C., op. cit. p. 1347

Burke, Peter - A revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989), São Paulo, Ed.da UNESP, 1991

Certeau, Michel - "L'Operation historique" IN Le Goff e P.Nora (org.) Faire de l'histoire I: Nouveaux Problèmes, Paris, Gallimard, pp. 3-41

Davis, Natalie Z - O retorno de Martin Guerre, São Paulo, Paz e Terra, 1987

Fenelon, Déa R. - A Guerra Fria, São Paulo, Brasiliense, 1983

Dosse, François - A História em Migalhas, São Paulo, Ensaio/Ed.da UNICAMP, 1992

Ferro, Marc - "Clio, entre le Docteur Marx et le Docteur Knock", IN L'Histoire sous surveillance, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p.113
Ferro, Marc - "Des Annales à la Nouvelle Histoire" IN Cristian Descamps (org) Philosophie et Histoire, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 37

Ferro, Marc - "Comment - on raconte l'histoire aux enfants", Paris, Payot, 1981

Ferro, Marc - L'Histoire sous surveillance, Paris, Calmann Lévy, 1985. - A História Viglada, Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1989

Ferro, Marc - La Grande Guerre - 1914 - 1918, Paris, Folio, 1990 (ed. original 1969)

Ferro, Marc - La Révolution de 1917, 3a. ed., Paris, Flammarion, 1990 (ed. original 1967) A revolução de 1917, São Paulo, Perspectiva, 1975

Ferro, Marc - La Révolution de 1917 - 2 Octobre. Naissance d'une société, Paris, Aubier-Montaigne, 1976

Ferro, Marc - Pétain, Paris, Fayard, 1987

Ferro, Marc - Nicolas II, Paris, Payot, 1990

Ferro, Marc O Ocidente diante da Revolução Russa, trad. de Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Brasiliense, 1984

- Foucault, Michel - L'ordre du Discours, Paris, Gallimard, 1971, p. 50
- Ginzburg, Carlo - A micro-história e outros ensaios. São Paulo, Bertrand/Difel, 1991
- Ginzburg, Carlo, O queijo e os vermes, trad. Maria Betânia Amoroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1987
- Hobsbaum, Eric - A Invenção das Tradições, São Paulo, Paz e Terra, 1984
- Le Goff(org) - Enciclopédia Memória-História, Lisboa, Eunaudi, 1984.
- Le Goff (org.) - Faire de l'Histoire, Paris, Gallimard, 1974
- Le Goff - A História Nova, trad. de Eduardo Brandão, Martins Fontes, 1990
- Nora, Pierre - Les Lieux de Memoire, vol. I e II, Paris, Gallimard, 1984
- Revel, J. "Les Paradigmes des Annales", IN Annales É., n.11, Paris, 1979, p. 1360
- Stone, Lawrence - "O Ressurgimento da Narrativa: Reflexões sobre uma Nova Velha História" IN R.H n. 2 e 3, Campinas, Unicamp, 1991.
- White, Hayden - Meta-História: A imaginação Histórica do Século XIX, São Paulo, Edusp, 1992

HISTORIA AMERICANA

- Bernstein, Barton - Toward a New Past, Nova York, Pantheon Books, 1968, p. 263
- Brun, Jeanine - America! America! Trois siècles d'émigration aux États-Unis (162-1920), Paris, Éditions Gallimard, 1980.
- Caute, David - The Fellow Travellers - Intellectual friends of Communism, New Haven, Yale University Press, Ed. revisada, 1988, p. 176 (original de 1973)
- Cazemajou, Jean e Martin, Jean P. - La crise du Melting Pot, Paris, Aubier Montaigne, 1983

- Cogley, John-editor, Report on Blacklisting, Washington, The Fund of the Republic Inc.. 1956 p. 197
- Clurman, Harold - The Fervent Years: The Story of the Group Theater and the Thirties, Nova York. Hill and Wang, 1957
- Diggins, John P. - The Proud Decades: American in war and peace, 1941-1960, New York, W.W. Norton & Co., 1989
- Eisenberg, Peter L - Guerra Civil Americana. São Paulo, Brasiliense, 1982
- Eunaudi, Mário - La Révolution du New Deal, tradução do ingles de Bernard Cazes, Paris, Armand Colin, 1961
- Harper, Alan D. - The Politics of Loyalty: The White House and the Communist Issue 1946-1952, Connecticut, Greenwood Publishing Co., 1969
- Isserman, Maurice - If I had a Hammer: The Dead of the Old Left and the Birth of the New Left. Nova York, Basic Books, 1987
- Isserman, Maurice - Which side were you on?, Connecticut, 1982, Wesleyan University Press, 1982
- Julien, Claude - Le Rêve et L'Histoire". Paris, Grasset, 1976
- Leuchtenburg, William E. - O Século Inacabado, vol I e II, trad. Alvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1976
- Manchester, William - The Glory and the Dream: A Narrative History of America 1932-1972. Vol I e II. Boston, Little.Brown and Company, 1973
- Miller, Arthur - Uma vida, tradução para o português do original "Timebends" de 1987 por Raul Sá Barbosa, Rio de Janeiro, Guanabara, 1989
- Navasky, Naming Names, Nova York. Viking , 1980
- Reeves, Thomas C (editor), McCartism, Florida, 1989
- Rosenberg, Emily S. - Spreading the American Dream. Nova York, Hill and Wang, 1982
- Schlesing Jr, Arthur M. - La era de Roosevelt: La Llegada del Nuevo Trato, vol II, 1a. edição em espanhol, tradução de Jose Meza Nieto, México, Union Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1968 (edição original americana de 1958)

Schultz, Bud e Ruth - It Did Happen Here -Recollections of Political Repression in America, Berkeley, University of California Press, 1988

Theoharis - Truman and the Red Scare IN Reeves, Thomas C (editor) - McCartvism, Flórida, Robert El Krieger Pub.Co.Ing., 1989, p. 68. O texto citado foi escrito originalmente em 1971

CINEMA E MACARTISMO

Averson, Richard e White, David m. - The Celluloid Weapon:Social Comment in the American Film, Boston, Beacon Press, 1972

Bentley, Eric - Are uou now or have you ever been: the investigations on Show Bussines by the Un-American Activities Committe - 1947 -1958, Nova York, Harper and Row, 1972

Brion, Patrick -"La Liste Noire", IN Dossiers du Cinéma: Films III, Paris, Casterman, 1975, p.241

Douchet, Jean - "Télévision et Mac Carthisme" IN L'art d'aimer", Paris, É ditions de l'É toile, 1987, p. 181

Hollywood - Communist Objectives" IN Annual Report of the Committee on Un-American Activities for the Year 1951, Prepared and released by the Committee on Un-American Activities, U.S. House of Representatives, Washington, D.C. February 17, 1952

Lawson, John Howard - "Films in the battle of the ideas" IN Masses and Mainstream, Nova York, 1953

Navasky, Victor - Naming Names, Nova York, Viking Press, 1980

Schickel, Richard -"Return of the Hollywood Ten", Film Comment, March/April 1981, p. 11

Zarmatti, Elio - " Jugement à Hollywood" IN Image et Som n.200, dec. 1966

ELIA KAZAN

Anderson, Lindsay - "The Last Sequence of On The Waterfront " IN Sight and Sound 24, jan-march 1955, p. 127 a 130

Bentley, Eric - Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968, Nova York, Viking Press, 1971, p. 491.
(em anexo na tradução para o português)

Ceplair, L; Eglund, S - "The Inquisition in Hollywood" - Politics in the Film Community -1930 - 1960, University of California Press, Berkeley, 1979

Ciment, Michel - Kazan par Kazan, Stock, Paris, 1973, 322
Ceplair, Larry e Eglund, Steven - "The Communist Party in Hollywood" IN Cineaste, vol.X, n.1, winter 1979-80, Nova York, p.10

Changas, E. - "Elia Kazan's America" IN Film Comment, 8, 1972
Declaração ao New York Times em 12 de abril de 1952
(tradução em anexo)

Domarchi, Jean e Labarthe, Andre S. - "Entretien avec Elia Kazan" IN Cahiers du Cinéma, n. 130 abril, 1962

Duras, Marguerite - "L'homme tremblant" IN Cahiers du Cinéma n.318, Paris, dec. 1980

Ferro, Marc - "Sur les Quais" IN Analyse de film. Analyse de société, Paris, Hachette, 1975, p87

Hey, Kenneth R. "Ambivalence as a Theme in On The Waterfront (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study" IN Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context, Rollins, Peter C., editor, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1983, p. 159 a 189

Johnson, Malcolm - Crime on the Labor Front, Nova York, McGraw-Hill, 1950

Kazan, Elia -Une Vie, Paris, Grasset, 1988.

Navasky, Victor - "Elia Kazan and the Case for Silence" IN Naming Names, Viking Press, Nova York, 1980, p. 199 a 222

Rivette, Jacques - "L'art du Présent" IN Cahiers du Cinéma n. 135, Éditions de l'étoile, Paris junho 1962, pag. 36

Rivette, Jacques - "Situation II du Cinéma American" IN Cahiers du Cinéma, n. 150-151, Paris, L'Étoile, 1964, p 136

Tailleur, Roger - Elia Kazan, Éditions Seghers, Paris, 1971,

Vanderwood - Paul J - "An American Cold Warrior: Viva Zapata! (1952) IN American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image, O'Connor e Jackson, Martin A (editores), Nova York, Ungar Film Library, 1979, p.183
 Pauly, Thomas H - An American Odissey: Elia Kazan and American Culture, Temple University Press, Filadélfia, 1983, 282

OUTROS

Arendt, Hannah - Homens em Tempos Sombrios, trad. Denise Bottmann, São Paulo, Companhia das Letras, 1987

Gortchakov, Nikolai - Vakhtangov - Metteur en Scène, trad. V. Gopner, Moscou, Éditions en Langues étrangères, s/d.

Jakobson, Roman - Questions de Poétique, Paris, Seuil, 1973

Stanislavski, Constantin - Ma vie dans l'art, Paris, 1950

Womack Jr., John - Zapata y la Revolución Mexicana, tradução de Francisco González Aramburo, 9a. edição, México, Siglo Veintiuno, 1978

FONTES FILMICAS

Foram utilizados todos os filmes de Elia Kazan, conforme filmografia (em anexo) examinados no cinema, em moviola e videocassete. Foram estudados exaustivamente os filmes: "Viva Zapata" e "Pânico nas Ruas" e decupados os filmes "Sindicato de Ladrões" e "Rio Violento".

ANEXO 1: DEPOIMENTO DE ELIA KAZAN A COMISSÃO DE ATIVIDADES
ANTI-AMERICANAS DO CONGRESSO NORTE-AMERICANO

10 de abril de 1952:

ELIA KAZAN

Audiência executiva (divulgado em 11 de abril)

Uma sub-comissão da Comissão de Atividades Anti-americanas reuniu-se às 16:25 h, na sala 330, no "Old House Office Building", sob a presidência do Honorable Francis E. Walter.

Membro da comissão presente: Congressista Francis E. Walter.

Membros do "staff" presentes: Frank E. Tavenner Jr., Conselheiro; Raphael I. Nixon, Diretor de Pesquisa.

SR. TAVENNER: SR. Kazan, o senhor prestou depoimento perante esta Comissão em 14 de janeiro de 1952, em uma sessão executiva, não foi?

SR. KAZAN: Correto.

SR. TAVENNER: (O senhor confirma sua) participação no Partido Comunista há cerca de dezessete anos e sua atividade no partido, não foi?

SR. KAZAN: Correto.

SR. TAVENNER: Entretanto, o senhor recusou-se nesse dia a dar à Comissão qualquer informação relacionada a atividades de outras pessoas ou a identificar outras pessoas ligadas ao senhor em suas atividades no Partido Comunista?

SR. KAZAN: A maior parte das outras pessoas sim, senhor. Alguns eu nomeei.

SR. TAVENNER: Mas o senhor se recusou então a dar o nome de todos eles?

MR KAZAN: Correto.

SR. TAVENNER: Entendo agora que o senhor solicitou voluntariamente a esta Comissão que reabrisse seu inquérito, dando-lhe uma oportunidade de explicar cabalmente a participação de outras pessoas que o senhor reconhecia, na época, como membros do Partido Comunista.

SR. KAZAN: Correto. Quero dar um depoimento completo e acabado. Quero lhes contar tudo que sei a respeito.

SR. TAVENNER: Bem, em preparação a seu testemunho aqui, o senhor dispendeu tempo e esforço consideráveis na rememoração e redação da informação de que dispõe?

SR. KAZAN: Gastei muito tempo, sim senhor.

SR. TAVENNER: O senhor preparou sob forma escrita o depoimento que alega querer trazer à Comissão?

SR. KAZAN: Sim senhor, preparei esse depoimento.

* * *

(Depoimento de Elia Kazan:)

New York City, N.Y., 9 de abril de 1952
Comissão do Congresso sobre Atividades Anti-americanas,
Washington, D.C.

Senhores,

Desejo emendar o depoimento que prestei a V.S. em 14 de janeiro do corrente, através do aditamento desta carta e do depoimento juramentado que a acompanha.

No depoimento respondi à única questão que deixei de responder na audiência, ou seja, quais as pessoas que eu sabia serem membros do Partido Comunista entre o verão de 1934, quando me filiei, e o fim do inverno ou começo da primavera de 1936, quando cortei todos os laços com ele.

Cheguei à conclusão de que errei ao sonegar esses nomes nessa ocasião, pois o sigilo serve aos Comunistas, e é precisamente o que eles querem. O povo americano precisa dos fatos e de todos os fatos relativos a todos os aspectos do Comunismo a fim de com ele lidar com sabedoria e eficácia. É minha obrigação de cidadão contar-vos tudo que sei.

Embora eu tenha respondido a todas as outras questões que me foram formuladas, a identificação dessas pessoas me torna possível oferecer uma descrição detalhada de minhas próprias atividades e da atividade geral que presenciei. Tentei fazê-lo da forma mais cuidadosa e completa que minha memória permitiu. Ao fazê-lo, repeti necessariamente partes de meu depoimento anterior, mas acredito que dessa forma produzi um retrato mais completo do que se as tivera omitido.

Na segunda parte do depoimento tentei rever exaustivamente minha mínima atividade política nos 16 anos que se seguiram ao meu desligamento do partido. Aqui de novo repeti inevitavelmente meu depoimento anterior, mas queria apresentar um quadro geral tão completo quanto minha precária memória o permitisse.

Na terceira parte há uma lista dos filmes que fiz e das peças que escolhi dirigir. Chamo vossa atenção para eles, pois constituem a história integral de minha atividade profissional como diretor.

Atenciosamente,
ELIA KAZAN

Estado de Nova York
Condado de Nova York, ss:

Eu, Elia Kazan, tendo prestado o devido juramento, deponho e afirmo:

Repito meu depoimento de 14 de janeiro de 1952, perante a Comissão do Congresso sobre Atividades Anti-americanas, relativo a ter sido membro do Partido Comunista desde o verão de 1934 até o final do inverno ou o início da primavera de 1936, quando cortei com ele, permanentemente, todas as ligações.

Quero reiterar que nesses anos, aos meus olhos, não havia uma oposição clara de interesses nacionais entre os Estados Unidos e a Rússia. Não era mesmo claro para mim que o Partido Comunista Americano recebia ordens do Kremlin e atuava como uma agência russa neste país. Ao contrário, parecia-me nesse tempo que o Partido defendia de coração a causa dos pobres e desempregados que eu via pelas ruas ao meu redor. Sentia que, juntando-me ao Partido, eu iria ajudá-los, iria combater Hitler, e, estranho que possa parecer hoje, sentia que estava atuando para o bem do povo americano.

Durante os cerca de 19 meses de minha filiação, fui designado para uma "célula" composta de membros do partido que eram, como eu, membros da companhia de teatro *Group Theater*. Eram eles:

Lewis Leverett, co-líder da célula.

J. Edward Bromberg, co-líder da célula, falecido.

Phoebe Brand (que se tornou Sra. Morris Carnovsky). Fui responsável por trazê-la para o Partido.

Morris Carnovsky.

Tony Kraber; junto com Wellman (ver abaixo), foi quem me recrutou para o Partido.

Paula Miller (que se tornou Sra. Lee Strasberg): Somos amigos hoje em dia. Acredito que, tal como me declarou, ela abandonou os Comunistas há muito tempo. Ela é uma mulher por demais sensível e equilibrada, casada com um homem por demais fino e inteligente, para ter continuado com eles.

Clifford Odets: Assegurou-me que saiu na mesma época que eu.

Art Smith.

Esses são os únicos membros da célula de quem me lembro e acredito que a lista está completa. Mesmo no dia de hoje acho que não me seria possível esquecer de nenhum deles.

Acredito que em meu depoimento anterior mencionei que havia nove membros na célula. Estava incluindo Michael Gordon, mas buscando na memória não me recordo de que ele tenha participado de nenhuma reunião comigo.

Tal como declarei anteriormente, dois funcionários do Partido foram escalados para "passar a linha do partido" para nós, novos recrutas. Eram eles:

V. J. Jerome, que tinha algum tipo de cargo oficial de comissário "cultural" na direção do Partido; e

Andrew Overgaard, um escandinavo, que era chefe, se bem me lembro, da Trade Union Unity League.

Havia um terceiro funcionário do partido que se relacionava conosco, mas nunca soube se ele tinha uma missão oficial ou se simplesmente flanava pelos teatros quando estava em Nova York. Ele nos disse que estava organizando o partido no estado de Tennessee. Era obviamente fanático por teatro, e tomou a peito me doutrinar. Era:

Ted Wellman, também conhecido por Sid Benson.

Nossas contribuições e obrigações financeiras eram mínimas. Éramos todos atores mal assalariados, frequentemente sem trabalho, e era no tempo da depressão.

A tarefa que nos pediam tinha quatro aspectos:

(1) "Educar-nos" a nós mesmos na doutrina marxista e do Partido;

(2) Ajudar o partido a entrar na Actors Equity Association;

(3) Apoiar diversas organizações do "fronte" do Partido;

(4) Tentar capturar o Group Theater e torná-lo um porta-voz comunista.

A história desses esforços, no meu tempo, foi a seguinte:

(1) No programa de "educação", venderam-nos panfletos e livros e nos mandaram lê-los. Houve também "discussões" sobre eles. As "discussões" me trouxeram o primeiro sabor dos métodos totalitários, porque não havia nada de discussão honesta, apenas uma tentativa de garantir que engolíamos cada sentença sem contestar.

(2) A tentativa de por um pé no Actors Equity foi orientada por uma ator, Robert ou Bob Caille (acho que é assim que se escreve). Também era conhecido como Bob Reed. Disseram-me que ele morreu há alguns anos atrás.

A tática -- e o esforço sincero de muitos indivíduos -- era "criar uma demanda" para que atores fossem pagos nas semanas em que ensaiavam. O plano de longo alcance era de, através da luta por um pagamento razoável para os atores, ganhar prestígio para comunistas e simpatizantes que, esperava o partido, correriam então para o sindicato.

O pagamento pelos ensaios foi conseguido, mas em tempo algum que eu saiba, tanto naquele tempo como depois que saí, chegou o Partido perto de controlar o sindicato.

(3) A maior parte do nosso tempo, entretanto, era destinada a oferecer "diversão" para as reuniões e comícios de sindicatos e organizações de vanguarda. A "diversão" era estritamente propaganda.

Havia duas organizações de vanguarda na área de teatro, porém fora da Broadway, cujo objetivo era oferecer essa diversão-propaganda e com as quais eu tratava. Eram a League of Workers Theaters (mais tarde denominada New Theater League) e o Theater of Action. A elas que dediquei meu tempo. Eu representava, treinava e dirigia outros atores e, com Art Smith, fui co-autor de uma peça chamada Dimitroff, que tinha a ver com a precisão do líder comunista búlgaro pelos nazistas após o incêndio do Reichstag. O que me lembro é que a peça ficou em cartaz durante duas ou três noites beneficentes de domingo, e foi então retirada de cartaz.

Dei aulas na escola de atores e diretores da League of Workers Theaters. Essa era, fora de dúvida, um aparelho comunista. Seus funcionários nunca foram gente verdadeiramente de teatro, e a impressão que eu tinha era de que eles haviam sido importados de outras áreas pelo Partido para arregimentar os noviços políticos no teatro. Tanto quanto sei, quando a liga acabou, eles largaram o teatro de novo. Não me lembro de nenhuma reunião comunista em que eles estivessem, mas minha impressão de que eram todos comunistas é muito forte. De quem me lembro:

Harry Elion, presidente;

John Bonn, refugiado alemão;

Alice Evans (disseram-me que ela casou-se mais tarde com V. J. Jerome);

Anne Howe.

No Teatro de Ação, havia um pensamento, um comportamento e um controle comunistas, mas não assisti a suas reuniões políticas de forma que não posso dizer quais dos atores eram membros do Partido e quais não eram. Nele fiz algum treinamento de atores aqui e co-dirigi com Al Saxe uma peça chamada *The Young go first*, e dirigi outra chamada (penso) *The crisis*.

Por volta de 1936, iniciei uma conexão com um aparelho chamado Frontier Films, mas o Partido não teve nada a ver com minha iniciativa de fazer esse conexão. A organização consistia de quatro ou cinco homens, dos quais me lembro de Paul Strand, Leo Hurwitz, e Ralph Steiner. Por minha longa amizade com Steiner, acredito que ele é um anti-comunista ferrenho. Não conheço as filiações partidárias dos outros. Eles estavam tentando levantar fundos para realizar filmes documentários. Colocaram-me em seu conselho, mas assisti a poucas reuniões. Eu queria fazer um filme. Fí-lo, com Ralph Steiner, em 1937. Era um documentário de dois rolos chamado *The People of the Cumberlands*.

Essa foi minha última conexão com qualquer organização da lista de subversivas.

(4) Quero repetir enfaticamente que a tentativa dos comunistas de tomar o Group Theater fracassou. Houve alguma influência e muita conversa, os membros da célula comunista dispenderam muito tempo em reuniões, levantaram algum dinheiro dos membros não-comunistas para as causas comunistas e venderam para eles alguns panfletos comunistas; trouxeram o prestígio do nome do grupo para as reuniões onde ofereciam entretenimento como indivíduos, mas jamais tiveram sucesso no controle do Group Theater.

Isso foi porque o controle do grupo permaneceu firmemente nas mãos de três diretores não-comunistas, Harold Clurman, Lee Strasberg, e Cheryl Crawford. (Em 1937 Clurman tornou-se o único diretor, e assim continuou até a dissolução do teatro em 1940).

Em pequena escala, tive um papel no bloqueio às manobras da célula comunista para ganhar o controle. No inverno de 1935-36 eu era membro da comissão de atores do grupo. Era uma comissão consultiva, mas foi o mais próximo que os atores conseguiram chegar de ter uma voz na direção do teatro. Fui instruído pela célula comunista a exigir que o grupo fosse dirigido "democraticamente". Isso era uma tática comunista característica: eles não estavam interessados em democracia; eles queriam controle. Não tinham meios de controlar os diretores, mas achavam que se a autoridade fosse para os atores, teriam a possibilidade de dominar através dos truques costumeiros de painelinhas de bastidores, bloqueio de votação, e confusão de questões em disputa.

Segue-se a questão específica que me levou a sair do partido. Eu já estava farto de arregimentação, farto de

ouvir dizer o que eu tinha de pensar e fazer, farto da costumeira violação por eles das práticas diárias da democracia a que estava acostumado. A gota d'água foi quando eu fui convidado a submeter-me a uma típica cena comunista de rastejar, pedir desculpas e admitir meus erros. O convite partiu de um funcionário comunista trazido para o evento. Foi apresentado como organizador da Auto Workers Union de Detroit. Lamento não lembrar seu nome. De qualquer forma, provavelmente ele não usou seu nome. Nunca o vira antes, nem ele a mim.

Fez uma análise vituperativa da minha conduta ao recusar seguir a linha e o plano do Partido para o Group Theater, e convidou-me à retratação. Meus companheiros olhavam para ele como se fosse um oráculo. Não o vi mais, desde então.

Foi nessa noite que os deixei. Estava farto, de qualquer maneira. Tinha experimentado a vida num estado policial e não a apreciara. Ao invés de trabalhar honestamente para o bem do povo americano, tinha descoberto que estava sendo usado para dar poder a pessoas pelas quais, individualmente ou como grupo, eu só sentia desprezo, e por cujos padrões de conduta eu sentia verdadeiro horror.

Desde essa noite, nunca tive mais nada a ver com o Partido.

II

Depois que saí do Partido em 1936, exceto pelo documentário de dois rolos mencionado acima, em 1937, nunca participei em nenhuma atividade desde então fichada como subversiva.

Minha política nos anos que se seguiram a 1936 foi mais instintiva do que planejada. Eu era capaz de detectar uma organização de vanguarda na primeira vez que ouvisse falar dela, e tratava de ficar longe. Nunca me associei a essas organizações, embora tenha sido pressionado para me juntar a dúzias delas.

Paradoxalmente, em umas poucas das muitas ocasiões em que me pediram para assinar um declaração ou um telegrama por uma causa específica, posso ter permitido que meu nome fosse usado, ainda que desconfiasse da organização patrocinadora. Insidiosamente, eles escolhiam causas que continham um apelo para pessoas decentes, liberais, humanitárias; contra a discriminação racial, contra a agressão japonesa, contra erros específicos da justiça. Um raciocínio espúrio influía para que eu deixasse que eles usassem meu nome em raras ocasiões. Era algo assim, "Odeio comunistas mas vou com eles nessa causa porque acredito que a causa é justa".

Hoje eu repudio esse raciocínio, embora ele seja responsável pelos casos abaixo mencionados nos quais eu talvez tenha feito o que é alegado. Repudio o raciocínio porque acredito que todas as lutas deles são manobras velhacas para ganhar influência.

Minhas ligações com essas organizações de frente eram tão tênues e transitórias que sou forçado a me basear numa lista

preparada para mim após investigação por meu empregador, a Twentieth Century-Fox. Declaro em plena consciência de estar sob juramento que, na maioria dos casos, não me lembro de nenhuma ligação. É possível que meu nome tenha sido usado sem consentimento. É possível que em alguns poucos casos eu tenha dado consentimento.

Dizem-me que o *New Masses* de 4 de novembro, e o *Daily Worker* de 8 de novembro de 1941, teriam me arrolado como apresentador de uma reunião patrocinada pela American Friends of the Chinese People. Não me lembro de ter nenhuma ligação, qualquer que seja, com essa organização, especialmente considerando que parei com todas as atividades de "entretenimento" em 1936, quando saí do Partido. Só posso supor que meu nome foi usado sem permissão nessa ocasião.

Dizem-me que assinei um apelo divulgado pelo Committee for a Boycott Against Japanese Aggression. Também não me lembro desse, mas é possível que eu tenha assinado. Não há data, mas deve ter sido antes de Pearl Harbor.

Dizem-me que o programa oficial do Artists Front To Win the War me arrolou como patrocinador em outubro de 1942. Não me lembro disso também, mas é possível que eu tenha consentido no uso do meu nome.

Dizem-me que em 19 de julho de 1942 assinei uma carta aberta patrocinada pela National Federation for Constitutional Liberties, que denunciou acusações do Procurador Geral [Francis] Biddle contra Harry Bridges. Não me lembro disso também, embora de novo seja possível que seja verdade, pois lembro-me de que, ao contrário do que ouvi sobre o caso de Nova York, o que ouvi dizer sobre São Francisco sugeria que Bridges havia feito um bom trabalho para seu sindicato. E lembro que acreditei na história que corria naquele tempo, de que ele estava sendo perseguido por isso. Nessa época eu não acreditava que ele fosse comunista.

Lembraram-me de que meu nome foi usado como patrocinador de uma publicação, *People's Songs*. Não tenho dúvidas de que dei permissão para isso. A data poderia ser encontrada nos primeiros números da publicação. Além de permitir inicialmente que meu nome fosse usado não tive nenhum contato com a revista.

A única contribuição em dinheiro de que me recordo entre 1936 e 1947 ou 1948 -- e recordo com pesar -- foi uma de 200 dólares, que dei para Arnaud d'Usseau quando ele pediu ajuda para fundar o que disse ser uma nova "revista literária liberal". Essa revista acabou sendo a *Mainstream* e desde o primeiro número foi uma publicação claramente comunista, concomitantemente detestável e nem liberal nem literária.

Chego agora ao único caso ou causa em que me envolvi, ainda que numa escala limitada, durante esses dezesseis anos entre 1936 e 1952. Foi o que ficou conhecido como o caso dos Dez de Hollywood.

Lembraria a esta Comissão a abertura da primeira investigação sobre o Comunismo em Hollywood pela comissão anterior, sob a presidência de J. Parnell Thomas. Lembraria que grande número de pessoas representativas da área

criativa da indústria de cinema, independente de suas posições políticas, ficaram alarmadas com as primeiras sessões. Assinaram protestos e se agruparam em organizações que com certeza não me pareceram organizações do fronte no seu começo, embora mais tarde os Comunistas tenham obviamente tomado controle delas.

Estou arrolado como patrocinador de uma comissão destinada a levantar fundos para a defesa dos Dez e como tendo enviado um telegrama a John Huston em 5 de março de 1948 quando ele presidia o jantar em homenagem a eles. Não me recordo dessas atividades específicas, mas certamente senti-me compelido a ações desses tipo nessa época e fiz isso ou algo parecido. Também dei uma contribuição de 500 dólares a uma representante de uma comissão pelos Dez de Hollywood. Isso foi em Nova York. Se conseguir me lembrar de seu nome, lhes direi, mas não consigo no momento. Também me atribuem apoio a um program de rádio em favor dos Dez em agosto de 1950. Surpreende-me essa data. É possível que eu tenha sido abordado e tenha permitido o uso de meu nome nessa altura, mas me parece mais provável que meu nome tenha sido reutilizado sem que me perguntassem, pois havia permitido seu uso anteriormente.

Pois a essa época eu estava aborrecido pelo silêncio dos Dez e por sua atitude de desprezo. Entretanto, devo dizer agora que o que fiz inicialmente correspondia a minhas convicções no início do caso.

Esse é o fim da lista das minhas associações com o fronte depois de 1936, tanto quanto consigo lembrar, com o auxílio do memorando que me foi preparado.

Gostaria de indicar algumas das atividades típicas do fronte comunista ou de simpatizantes comunistas com que não me envolvi:

Desde o dia em que fui para Hollywood para dirigir meu primeiro filme, em 1944, não tive nada a ver com nenhuma organização do fronte lá. Nem tive nada a ver com elas em três viagens anteriores como ator. Não tive nada a ver com o Actors' Lab. Nunca dei um tostão para nenhuma organização de vanguarda na Costa Oeste.

Não assinei o compromisso pela paz de Estocolmo. Percebi o que era isso. Ressenti-me da tentativa comunista de se apropriar da palavra "paz".

Não patrocinei ou assisti a Conferência de Paz do Waldorf. O nome de minha esposa foi usado como patrocinador sem sua permissão. Ela protestou e pediu a retirada em carta ao Prof. Harlow Shapley da Universidade de Harvard, que tinha algum posto oficial. Não recebeu resposta dele, mas recebeu um pedido de desculpas de James Proctor, que havia dado seu nome sem permissão.

Não tive nada a ver com a Arts, Sciences, and Professions ou com qualquer de seus predecessores ou sucessores.

Não apoiei Henry Wallace para presidente.

Não desejo insinuar que quem fez essas coisas era um dos Comunistas; submeto que quem não fez nenhuma delas estava muito distante deles.

III

Segue-se uma lista completa da minha carreira profissional como diretor, e de todas as peças e filmes que fiz.

Casey Jones, de Robert Ardrey, 1938: história de um engenheiro ferroviário que chega ao fim de seu tempo de trabalho. É integral e maravilhosamente americano em seu tom, seus personagens, sua aparência.

Thunder Rock, de Robert Ardrey, 1939: peça, profundamente democrática e profundamente otimista, escrita numa época em que havia um bocado de pessimismo a respeito da democracia. Contava de um grupo de imigrantes europeus dirigindo-se para o Oeste por volta de 1848, e mostrava como eles desesperaram de reformas que depois, e há muito tempo, este país conseguiu e agora trata como se sempre tivessem existido. Fracasso em Nova York, essa peça foi um grande sucesso na Londres da guerra.

Café Crown, de Hy Kraft, 1942: comédia sobre atores judeus no East Side novaiorquino. Nada de política, apenas um sentimento caloroso e afetivo para com uma minoria de uma minoria.

The Strings, My Lord, Are False, de Paul Vincent Carroll, 1942: peça de um irlandês sobre a Inglaterra debaixo de bombardeios. Não política. Mostra a coragem e resistência humanas em muitos tipos de gente, inclusive, proeminentemente, um padre.

The Skin of Our Teeth, de Thornton Wilder, 1942: uma das peças de que mais me orgulho. Celebra o sofrimento da raça humana e o faz com espírito, sabedoria e compaixão.

Harriet, de Florence Ryerson e Colin Clements, 1943: história de Harriet Beecher Stowe, que escreveu *A Cabana do Pai Tomás*.

One Touch of Venus, de S.J.Perelman, Ogden Nash e Kurt Weill, 1943: comédia musical. A deusa Venus se apaixona por um barbeiro.

Jacobowsky and the Colonel, de S.N.Behrman, 1942: conto tragicômico sobre a fuga de um judeu comerciante e um conde polonês diante dos Nazistas que chegavam. Não político, mas muito humano.

A Tree Grows in Brooklyn (meu primeiro filme), 1944: uma menininha cresce nas favelas do Brooklyn. Há dor na história, mas é saudável. É um conto tipicamente americano e só poderia acontecer ali, e é uma glorificação da América não em termos materiais, mas sim espirituais.

Sing Out Sweet Land, de Jean e Walter Kerr, 1944: musical construído em torno de velhas canções americanas. Não político mas cheio de tradição e espírito americanos.

Deep Are the Roots, de Arnaud d'Usseau e James Gow, 1945: foi uma exploração muito franca e um pouco melodramática das relações entre Negros e brancos. Foi chocante para algumas pessoas, mas no geral tanto a audiência como os críticos a receberam com entusiasmo.

Dunnigan's Daughter, de S.N.Behrman, 1945: Comédia sobre uma jovem esposa cujo marido estava por demais absorvido com seus negócios para amá-la.

Sea of Grass (filme), 1946: Conflito entre estancieiros de gado e fazendeiros no campo.

Boomerang (filme), 1946: Baseado em um incidente na vida de Homer Cummings, posteriormente Procurador Geral dos Estados Unidos. Conta como um erro inicial da justiça foi corrigido pela persistência e integridade de um jovem procurador distrital, que arriscou sua carreira para salvar um homem inocente. Isso mostra exatamente o oposto dos libelos comunistas sobre a América.

All my sons, de Arthur Miller, 1947: História de um veterano de guerra que voltou à pátria e descobriu que seu pai, um pequeno industrial, havia enviado peças de avião defeituosas para as Forças Armadas durante a guerra. Algumas pessoas procuraram propaganda oculta nesta peça, mas acredito que ela é uma investigação profundamente moral de problemas de consciência e responsabilidade.

Gentlemen's Agreement (filme): Versão filmada do romance best-seller sobre anti-semitismo. Ganhou um prêmio da academia e acredito que segue uma saudável tradição americana, pois mostra americanos explorando um problema e alinhavando uma solução. De novo, é o oposto do quadro que os comunistas pintam dos americanos.

A Streetcar Named Desire, de Tennessee Williams, 1947: Peça famosa. Não política, porém profundamente humana.

Sundown Beach, de Bessie Breuer, 1948: um grupo de jovens pilotos do Exército e suas garotas em um hospital na Flórida. Não político, mas tratamento humano e compassivo.

Loveline, de Alan Jay Lerner e Kurt Weill, 1948: Comédia musical. História de um casal de esposos, cobrindo 100 anos de costumes e padrões americanos em transformação.

Death of a Salesman, de Arthur Mileer, 1949: Mostra as frustrações da vida de um vendedor e contém crítica implícita de seus valores materialistas.

Pinky (filme), 1949: história de uma menina negra que passa por branca no Norte e volta para o Sul deparando-se de forma sadia com o impacto do preconceito. Quase todo mundo gostou exceto os Comunistas, que atacaram o filme violentamente. Foi extremamente bem sucedido em todo o país, tanto no Sul como no resto do país.

Panic in the Streets (filme), 1950: Melodrama construído em torno de uma epidemia incipiente. O herói é um médico do Serviço de Saúde dos Estados Unidos.

A Streetcar Named Desire (filme), 1950: Versão filmada da peça.

Viva Zapata (filme, o meu mais recente), 1950: Esse é um filme anti-comunista. Por favor, vejam meu artigo sobre os aspectos políticos desses filme na *Saturday Review* de 5 de abril, a qual enviei a vosso investigador, SR. Nixon.

Flight into Egypt, de George Tabori, 1952: História de refugiados fracassador no Cairo e tentando entrar nos Estados Unidos.

Acho que é útil que alguns de nós tenhamos tido esse tipo de experiência com os Comunistas, pois se não tivéssemos, não os conheceríamos tão bem. Quem quer que a tenha tido não será enganado de novo. Hoje, quando o mundo todo teme a guerra e eles gritam paz, sabemos quanto vale o que professam. Sabemos que amanhã terão um novo slogan.

A experiência em primeira mão com a ditadura e controle de pensamento me deixou com um ódio permanente de ambos. Deixou-me com um ódio permanente da filosofia e dos métodos comunistas.

Também me deixou com a convicção apaixonada de que não devemos nunca deixar passar a farsa de que os Comunistas se batem pelas mesmas coisas que matam em seus próprios países.

Falo da liberdade de palavra, liberdade de imprensa, direitos trabalhistas, igualdade racial e, sobretudo, direitos individuais. Valorizo essas coisas. Levo-as a sério. Valorizo a paz, também, quando não é comprada a preço de decências fundamentais.

Acredito que essas coisas devem ser batalhadas, pois onde quer que não sejam honradas e protegidas estarão sempre ameaçadas.

Os filmes que fiz e as peças que escolhi para dirigir representam essas convicções.

Deixei uma cópia deste depoimento com SR. Spyros P. Skouras, presidente da Twentieth Century-Fox.

ELIA KAZAN

SR. TAVENNER: SR. Kazan, o staff ou membros do Comitê podem querer reconvoca-lo em alguma data futura a fim de lhe pedir explicações adicionais sobre algumas das questões contidas em seu depoimento juramentado.

SR. KAZAN: Fico feliz em fazer qualquer coisa para ajudar -- qualquer coisa que considerem necessária ou valiosa.

SR. WALTER: SR. Kazan, apreciamos sua cooperação com este Comitê. Somente através da ajuda de pessoas como o senhor temos podido progredir como tem sido feito em trazer à atenção do povo americano as maquinações dessa conspiração comunista pela dominação do mundo.

Tradução de Maria Teresa Araujo Silva

ANEXO 2

Artigo pago publicado por Elia Kazan em 15 de abril de 1952
no "The New York Times"

UMA DECLARAÇÃO
de Elia Kazan
-----*-----

Nas semanas que passaram rumores intoleráveis a propósito de minha posição política circularam em Nova York e Hollywood. Quero me fazer compreender:

Creio que as atividades comunistas confrontam o povo deste país a um problema excepcional e sem precedentes. Como nos proteger de uma conspiração perigosa e alienígena preservando a nossa forma de viver livre e sã, que nos dá o respeito por nos mesmos.

Creio que o povo americano pode resolver este problema sabiamente com condição de esclarecer todos os fatos sobre o comunismo. Todos os fatos.

Creio agora, que cada americano que possui estes fatos tem agora o dever de torná-los conhecidos, seja do público, seja da agencia governamental apropriada.

Seja qual for, a histeria existe - mais particularmente em Hollywood - inflamada pelo mistério, a suspeita e o secreto. Os fatos exatos e duros a acalmarão.

Os fatos que tenho datam de 16 anos atrás, mas eles preenchem uma pequena peça do passado no quadro consolidado do Comunismo atual.

Eu apresentei estes fatos à Comissão de Atividades Anti Americanas sem reserva e os apresento agora diante do público e a meus companheiros do cinema e do teatro.

Há 17 anos eu tinha 24 anos e era um ator iniciante ganhando 40 dólares por semana, quando arrumava trabalho.

Neste tempo ,aproximadamente, todos nós se sentiam ameaçados por duas coisas: a depressão e o poder sempre crescente de Hitler. As ruas estavam cheias de desempregados e de homens abalados. Fui tomado pela versão dos "tempos difíceis" - do que se poderia chamar de propaganda comunista ou de recrutamento técnico. Eles clamavam ter a cura para a depressão, para o nazismo e o fascismo.

Aderi ao Partido Comunista mais tarde em 1934. Parti um ano e meio depois.

Não tenho histórias de espionagem para contar, porque não vi espiões. Na época eu não via nenhuma oposição entre os interesses nacionais americanos e russos. Não era claro para mim que em 1936 o Partido Comunista Americano tomava suas ordens do Kremlin de forma abjeta.

O que eu aprendi foi o mínimo que qualquer um que mete o seu nariz na "disciplina" do partido deve aprender. Os Comunistas violam automaticamente as práticas quotidianas da democracia as quais estava habituado. Eles tentaram controlar o pensamento e suprimiram a opinião pessoal. Eles procuraram ditar a conduta de cada um. Eles distorceram, violaram e abandonaram sistematicamente a verdade. Tudo isso era cruelmente, o oposto de seus clamores por "democracia" e "método científico".

Ser membro do Partido Comunista é experimentar o gosto do estado policial. É um gosto diluído, menos amargo, mas inesquecível. É diluído porque se pode partir.

Eu sai na primavera de 1936.

A questão de porque não contei esta história antes se coloca. Primeiro me segurei por causa da reputação e da utilização de gente, que como eu tinha deixado o Partido há muito tempo.

Me segurei também por um raciocínio que calou muitos liberais. É assim: "Você deve odiar os comunistas, mas não atacá-los, nem expô-los, porque se o fizer, ataca o direito de sustentar opiniões impopulares e você se associa a gente que ataca as liberdades civis.

Refleti longamente a propósito. É simplesmente uma mentira.

O segredo serve aos comunistas. De outro lado, serve àqueles que se interessam em fazer calar a voz dos liberais. A utilização de muitos bons liberais é traiçoeira porque com isso permitem que se assocem ao silêncio dos comunistas.

Os liberais devem falar.

Acredito que é útil que alguns, dentre nos tenhamos este tipo de experiência com os Comunistas, senão não os conheceríamos tão bem. Hoje quando todo mundo pensa na guerra e eles gritam a paz, sabemos como sua profissão de fé é um engano. Sabemos que amanhã terão um novo slogan.

Uma experiência direta com a ditadura e o controle do pensamento me fizeram detestar tudo isso. Eles me deixaram uma profunda aversão à filosofia e aos métodos comunistas e com a convicção de é necessário resistir sempre.

Isso me deixou a convicção apaixonada que nos não podemos deixá-los passar sob o pretexto de representarem verdades que negam nos seus países.

Falo do direito à livre expressão, à liberdade de imprensa, ao direito da propriedade, direito do trabalho, da igualdade racial e, sobretudo dos direitos individuais. Eu valorizo estas coisas, levo-as a sério. Eu valorizo a paz também, quando não é obtida ao preço das decências fundamentais.

Acho que por estas coisas é possível lutar, quando elas não são honradas e protegê-las quando são traídas.

Os filmes que fiz e as peças que escolhi para dirigir representam minhas convicções.

Espero continuar a fazer os mesmos tipos de filmes e a realizar os mesmos tipos de peças.

Elia Kazan