

26, 27, 28 abril/2017
Universidade de São Paulo

IV Encontro
Nacional
de **História**
dos
Estados
Unidos



**ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL
DE HISTÓRIA DOS ESTADOS UNIDOS**

Vol. 3, nº. 1, Maio de 2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DOS
ESTADOS UNIDOS

VOL. 3, Nº.1, MAIO DE 2018

Reitor

Vahan Agopyan

Vice-reitor

Antonio Carlos Hernandez

Coordenadora da Pós-Graduação em História Social

Mary Anne Junqueira

Presidentes da Comissão Organizadora

Mary Anne Junqueira e Sean Purdy

Organizadores do evento:

Carla Viviane Paulino (USP/UFMT)	Iberê Moreno Rosário Barros (PUC-SP/UAM)
Carlos Alexandre da Silva Nascimento (USP)	Jaqueline Stafani Andrade (USP)
Emilio Alapanian Colmán (USP)	Lucas Maia Felipe Bacas (USP)
Flávio Thales Ribeiro Francisco (USP/UFABC)	Michel Gomes da Rocha (USP)
Gabriela Xabay Gimenes (USP)	Renan Reis Fonseca (USP)
Henrique Rodrigues de Paula Goulart (USP)	Rodolpho Hockmuller Menezes (USP)

Comissão Científica:

Carla Viviane Paulino (USP/UFMT)	Gabriela Xabay Gimenes (USP)
Carlos Alexandre da Silva Nascimento (USP)	Henrique Rodrigues de Paula Goulart (USP)
Emilio Alapanian Colmán (USP)	Lucas Maia Felipe Bacas (USP)
Flávio Thales Ribeiro Francisco (USP/UFABC)	Michel Gomes da Rocha (USP)

Arte da capa

Pollyana Ferreira Rosa (USP – E-mail para contato: pollyrosa@gmail.com)

Apoios



E59a Encontro Nacional de História dos Estados Unidos (4: 2017: São Paulo, SP)

Anais do IV Encontro Nacional de História dos Estados Unidos, realizado nos dias 26 e 27 de abril de 2017 [recurso eletrônico]/ Coordenação de Mary Anne Junqueira e Sean Purdy. – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

332p.

Texto em Português.

1. História dos Estados Unidos; 2. IV ENEUA

APRESENTAÇÃO

Temos a alegria de publicar os Anais do IV Encontro Nacional de História dos Estados Unidos, realizado na Universidade de São Paulo entre os dias 26 e 27 de abril de 2017.

Após ser sediado no Rio de Janeiro em três ocasiões, o evento foi promovido, pela primeira vez, na Universidade de São Paulo. Reunindo pesquisadores de todo o Brasil, o IV ENEUA contou com mesas-redondas que discutiram uma grande variedade de assuntos relativos à História e Relações Internacionais dos Estados Unidos. Foram realizadas 3 conferências, 20 mesas-redondas, nas quais 68 pesquisadores apresentaram seus trabalhos.

Parte dessas apresentações foi reunida nestes Anais em forma de artigos, organizados em ordem alfabética por autor.

O IV ENEUA foi fruto da dedicação e dos esforços de estudantes de graduação, pós-graduação e professores pesquisadores do Departamento de História do núcleo de São Paulo. Entre eles, estão: Emilio Colmán, Flavio Francisco, Gabriela Xabay, Henrique Goulart, Lucas Bacas, Michel Rocha e Rodolpho Hockmuller. Um agradecimento especial a Prof.^a Dr.^a Mary Anne Junqueira, que nos auxiliou a superar os recorrentes obstáculos que surgiram em nossa frente.

Agradecemos o apoio institucional da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, especialmente os funcionários do Departamento de História e da Secretaria de Pós-Graduação do Programa de História Social. O evento não teria êxito sem a participação de todos os pesquisadores que proporcionaram as mais frutíferas discussões. Contamos com a presença de vocês em Londrina em agosto 2018!

Comissão Organizadora.

SUMÁRIO

AUTOR/TÍTULO	PÁGINA
Bárbara Câmara Aragon Antes de feminista, latina: a construção da identidade latina no feminismo dos Estados Unidos contemporâneo	8
Carlos Alexandre da Silva Nascimento Produzindo mitos: a imagem do soldado afro-americano na revista <i>The Crisis</i> na Primeira Guerra Mundial	15
Celbi Vagner Melo Pegoraro Walt Disney no Brasil – Fatos e Propaganda na Imprensa Brasileira em 1941	34
Cristiane Toledo Maria Cinema e resistência no capitalismo contemporâneo: um estudo da obra de Michael Moore	52
Danielle Misura Nastari Lincoln Kirstein: o enviado de Nelson Rockefeller à América do Sul e sua importância para a formação da coleção de arte brasileira do Museu de Arte Moderna de Nova York no início dos anos 1940	61
Emmanuel dos Santos A Revolução de Fevereiro nas páginas do <i>The New York Times</i> : a nova Rússia e a entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial	76
Fabio Luciano Francener Pinheiro O filme Lincoln de Steven Spielberg (2012) e os historiadores	86
Gabriela Siqueira Bitencourt Experiência urbana na virada do século XX: Nova York em três romances norte-americanos	105
Gabriele da Silva Araujo Família, Conservadorismo e Cinema: uma análise do filme <i>Atração Fatal</i> (1987)	114
João Gilberto Neves Saraiva O homem que sabia português e tantas outras línguas: apontamentos da trajetória de Tad Szulc (1926-2001), correspondente do <i>The New York Times</i> na América Latina	119

Jorge Edson P. G. da Silva A representação do 11 de setembro na obra “The Amazing Spider Man #36”	140
Leonardo Ribeiro Gomes A Coleção de Pôsteres Históricos da <i>National Agricultural Library</i> dos Estados Unidos	156
Lucas de Faria Junqueira Oliveira Lima nos Estados Unidos: impressões políticas e sociais (1896-1898)	175
Luiz Octavio Gracini Ancona A representação da Guerra do Vietnã e a crítica política no filme <i>Nascido para Matar</i> , de Stanley Kubrick	191
Marco de Almeida Fornaciari Sobrevivendo ao teste do tempo: Samuel Huntington, Sid Meier’s Civilization e o choque de civilizações	200
Marina Helena Meira Carvalho Propagandas comerciais e a relação entre atores brasileiros e norte-americanos em tempos de Segunda Guerra Mundial: notas iniciais	212
Michelly Cristina da Silva A literatura policial na história: o <i>Quarteto de Los Angeles</i> , de James Ellroy	223
Neyde Figueira Branco A Indústria Cultural na perspectiva do filme <i>Verdades e mentiras</i> de Orson Welles	243
Raija Maria Vanderlei de Almeida Disney e Pocahontas: a reconstrução de um mito	251
Rejane Carolina Hoeverler Nacionalismo e cosmopolitismo: clivagens da direita nos Estados Unidos dos anos 1970	272
Roberta Fabbri Viscardi A fratura do sonho americano em <i>O Grande Gatsby</i> de F. Scott Fitzgerald	284
Rodolpho Hockmuller Menezes <i>Homeland</i> e a representação da Guerra ao Terror na televisão	293

Tais Brito <i>March 19th, 1944: basquete universitário e a Jim Crow no Sul dos Estados Unidos</i>	299
Tiago Gomes da Silva <i>A Prohibition Unit e a Lei Seca</i>	310
Victor Callari A narrativa da nação na série/documentário “America: the story of us”	324

Antes de feminista, latina: a construção da identidade latina no feminismo dos Estados Unidos contemporâneo

Bárbara Câmara Aragon

Graduanda em História

Universidade Federal Fluminense (UFF)

bca_yale@hotmail.com

Palavras-chave: América Latina. Estados Unidos. Feminismo. Identidade.

O cenário estadunidense nos anos 60 do século XX foi caracterizado por momentos de extrema tensão política e social devido aos acontecimentos relacionados à Guerra Fria, Oriente Médio, Vietnã, Cuba e as lutas contra as leis segregacionistas em relação aos negros. Na mesma época, a América Latina passava por diversos governos autoritários e ditatoriais nos quais o Estados Unidos marcaram sua presença intervencionista de alguma forma. Tais acontecimentos despertaram em diversos nichos sociais a consciência de suas identidades e consciência política. Dentre eles surgem os movimentos negros, chicanos, feministas e muitos outros. Os três citados serão importantes neste trabalho de certa forma, todos possuindo ligação entre si.

Cinzia Arruza descreve que, nos movimentos sociais norte-americanos dos anos 60, aonde quer que as mulheres estivessem dentro dessa luta, elas tropeçavam no sexismo presente no interior das organizações. Dessa forma, encontrando o escárnio e o sarcasmo como resposta às suas reivindicações e contribuições nos movimentos, especialmente os operários, a única saída para essas mulheres foi o divórcio entre o movimento feminista e os demais movimentos. Nesse contexto, um pouco mais tarde, já nos anos 70, emergiu dentro da pequena burguesia e nas classes médias, o nascimento e a consolidação de um novo movimento feminista norte americano, organizado em pequenos grupos de mulheres dedicadas à prática da autoconsciência como aponta Arruza.

O movimento feminista nessa época se encontrava na chamada “segunda onda feminista”, diversas atividades de reivindicação pela igualdade de gênero baseada em pautas que, diferentemente da primeira onda que abordava especialmente a questão do sufrágio, nesse período passaram a discutir outras questões que abrangiam conceitos como sexualidade, família, mercado de trabalho, direitos reprodutivos, desigualdades sociais em seus diversos recortes de classe e raça, e desigualdades legais.

Diante dos movimentos emergidos nessa fase, como já dito, as consciências afloraram. A mais notável foi a que gerou um dos maiores lapsos do movimento negro, quando nos Estados Unidos houve diversas manifestações buscando abolir as leis de Jim Crow instituídas desde 1876 na região sul estadunidense. Nesse contexto, as mulheres negras sofriam constantes opressões machistas dentro do movimento negro, sendo silenciadas e controladas quando se pronunciavam, afastadas pela ideia sexista de que a liberação se tratava apenas a do homem negro. Porém, mesmo no seio do movimento feminista, que buscavam como uma forma de refúgio e lugar de compreensão, se deparavam com um feminismo ainda majoritariamente branco que limitava suas pautas apenas no que se referia a libertação de uma mulher entendida ali, universalmente como caucasiana, de classe média, que muitas vezes eram incapazes de admitir seu próprio racismo, acreditando que por serem oprimidas pelos homens, elas não seriam capazes de assumir um papel dominante na perpetuação do racismo. Contudo, prosseguiram absorvendo, apoiando e advogando a ideologia racista e agindo individualmente como opressoras dentro do movimento e fora dele.

Com grande presença latina no território dos Estados Unidos, o posteriormente identificado como feminismo latino, surge nessa mesma época como mais uma das consciências desenvolvidas coletivamente como fruto da realidade histórica daquele momento, quando, perante à algumas condições semelhantes às mulheres negras enfrentavam dentro do movimento feminista, as de origem latina encontravam dificuldade de representação e valorização de suas reivindicações particulares de opressões étnicas e passaram a se unir com o feminismo negro na introdução de questões de gênero nos estudos étnicos além das questões raciais. Esse tipo de feminismo atravessado por diversas questões e intersecções de opressão, se consolida a partir dos anos 90, com o trabalho de Kimberlé Crenshaw sobre a interseccionalidade de opressões que consolidam o papel de dominada da mulher. Esse trabalho sinaliza o início da chamada terceira onda feminista, onda esta que é muito influenciada pelos trabalhos pós-estruturalistas, discussões sobre pós-modernismo, micro-histórias e identidades em detrimento de macro-histórias. A principal teórica, e uma das poucas que encontrei para este trabalho, foi Glória Anzaldúa, uma feminista chicana e teórica *queer* que, apesar de ter publicado sua obra de maior repercussão “*Borderlands/La frontera: the new mestiza*” em 1984, portanto antes do trabalho de Crenshaw, Anzaldúa já propunha um feminismo baseado numa luta interseccional. Trabalhando com uma linha teórica mais subjetiva e ligada ao discurso e os trabalhos pós-estruturalistas e a *de colonial theory*, a autora propunha uma consciência baseada numa ideia de um terceiro mundo subjetivo onde ali não haveria as fronteiras de opressão, nem as fronteiras materiais e físicas do mundo, como Estados Unidos e México.

O feminismo latino descreve projetos sociais e políticos que refletem preocupação com os compromissos dos direitos das mulheres no âmbito racial, autonomia sexual e reprodutiva, anti-imperialismo, gênero, educação, justiça econômica e até mesmo linguística nos Estados Unidos e fora dele. A relação dos Estados Unidos e da América Latina, pode ser vista pela perspectiva dos “*encuentros cercanos*”, uma tendência historiográfica que autores como Gilbert Joseph e Bárbara Weinstein explicam que nessa fase mais recente das produções históricas interamericanas há uma ênfase na utilização da esfera cultural para as análises das interações, notando um novo parâmetro, onde os historiadores começaram a pensar em novos conceitos, como estes das “zonas de contato” ou os chamados “encontros próximos”. Bárbara explica que estes não são pontos necessariamente físicos ou geográficos, que são onde os encontros internacionais mais intensos se estabelecem. Podem ter o caráter físico, mas também incluem “comunidades” de discurso e o reino do consumerismo (WEINSTEIN, página 17). Os “encontros próximos”, que são assim denominados por Gilbert Joseph, abrangem a mesma ideia do conceito anterior, que compreendem a já citada complexidade dessas relações. Portanto, passa a se identificar o conceito de circulação cultural, uma ideia de rede de ligações que não se restringem à uma via de mão única que somente compreende a ação norte-americana e a resposta latino-americana quando ambos interferem-se entre si por meios que transpassam intervenções oficiais, não se limitam à fronteiras geográficas, meios estes que garantem uma identidade híbrida de ambos os lados.

O feminismo latino surge como uma resposta à diferenciação cultural e a opressão causada por esta, no território estadunidense, por causa dos constantes contatos culturais, econômicos e geográficos como explicado, que colocou latinos e norte-americanos numa mesma convivência, onde cada grupo tentará manter seus privilégios vivos, ou reivindicar por seus direitos mínimos. Todas essas tensões sendo adicionadas à opressão de gênero. A luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, transcende o caráter meramente machista da sociedade, e passa, no caso do feminismo latino a ser algo ligado a etnia e à raça dessas mulheres. De acordo com uma pesquisa de Debra L. Ness, presidente da Parceria Nacional para Mulheres e Famílias, utilizando-se de dados do Censo de 2012 dos EUA, mostra os diferentes padrões de salários de acordo com gênero, raça e etnia nas 50 principais áreas metropolitanas do país: mulheres latinas são pagas apenas 55 centavos, por cada dólar que um homem branco e não latino é pago.

É com esse tipo de situação que essas mulheres lidam naquele território, desafiadas numa cultura que se pretende hegemônica e imperialista e que passa por cima de suas raízes ou quando essa cultura estadunidense ocidental e majoritariamente branca se apropria dessas raízes para se aproveitar

delas dentro da dinâmica neoliberal sem se quer, com o lucro proveniente, ter algum retorno para essas mulheres. Dessa forma, com a crescente influência e interferência norte-americana no mundo e especialmente na América Latina, o feminismo latino cresceu e hoje há mais organizações, programas, pesquisas, coletivos sobre a questão dessas mulheres e análise por meio de blogs sobre como essas militantes criam suas identidades latinas. Essa tensão mista fica clara no trabalho de Gloria Anzaldúa:

“Because I, a mestiza, continually walk out of one culture and into another, because I am in all cultures at the same time, alma entre dos mundos, tres, cuatro, me zumba la cabeza con lo contradictorio. Estoy norsteada por todas las voces que me hablan, simultaneamente”. (ANZALDUA, G. 1987).

Nestas condições a pergunta que surge é: como, afinal, é construída a identidade latina? O feminismo latino assim como a identidade latina, são complexos e muitas vezes transnacionais por natureza. O feminismo latino descreve uma rede de colaborações histórico-políticas e lutas culturalmente específicas lideradas por latinas por justiça social e de gênero nos Estados Unidos. De acordo com uma matéria do blog de esquerda The Hampton Institute, escrito por Cherise Charleswell diz que o termo *latina*, pode ser considerado um termo que garante para mulheres que vivem nos Estados Unidos, as quais as famílias, tanto as do presente quanto seus parentescos passados, possuem laços com principalmente regiões hispânicas do Caribe, América Central, América do Sul, ou até mesmo regiões da América do Norte como o estado de *New Mexico* nos Estados Unidos.

De acordo com Cherise, o termo pan-étnico “latina” não era adotado por muitos projetos políticos de feministas latinas por terem um foco maior nas experiências de um grupo étnico, racial ou nacional específico. Cita como exemplo, as feministas da primeira onda, pela luta do sufrágio, as *suffragetes* no Novo México em 1910 e escritoras porto-riquenhas de Nova Iorque que, atentas ao novo movimento da “Nova Mulher” emergindo cada vez mais, se associaram à campanhas e organizações nacionais (Estados Unidos) e internacionais de mulheres.

As Chicanas organizadoras de trabalho na Califórnia nos anos 50, ativistas anti-esterelização porto-riquenhas e chicanas nos anos 70, escritoras cubanas-americanas criticando as normas de gênero e o imperialismo dos Estados Unidos nos anos 80, e escritoras afro-dominicanas e afro-panamenhas nos anos 90, frequentemente enquadram seus trabalhos num contexto particular de experiências distintas de racismo, imperialismo e exploração econômica ligadas a códigos nacionais, regionais ou de comunidades, gênero e normas sexuais. (CHARLESWELL, C. 2014)

Em uma entrevista à revista *Ms.*, a uma *blogger* feminista latina Sara Ines Calderon, explicou por que o feminismo ou questões femininas muitas vezes são pouco, ou quase nunca discutidas, ou não são vistas como questões urgentes para as latinas:

Acho que o feminismo *mainstream* muitas vezes carece de substância para mim mesma. Talvez porque para mim o feminismo é frequentemente ligado com o privilégio branco. Não sei por que não há mais latinas discutindo o feminismo online. Eu acho que uma das principais razões é que, uma vez que latinos são historicamente a classe não dominante e muitas vezes são imigrantes, há outras coisas mais importantes que ocupam seu tempo. Eu sei que é verdade para mim; eu gasto muito mais tempo falando sobre política e questões estruturais em meus blogs do que puro feminismo latino porque eu sinto como, num sentido mais amplo, é mais importante. (CALDERON, S. 2013.)

Kim Haas, fundadora do blog *Los Afro-Latinos*, compartilhou sentimentos parecidos com Calderon, porém trazendo uma outra questão presente na construção da identidade latina. A latinidade, até os anos 70, era considerada uma categoria de raça no censo nos Estados Unidos, desde então, compreenderam o fato de latinidade ser uma etnia e por isso pode incluir pessoas de diversas raças. Durante uma entrevista para o *site* da comunidade *online* de feministas, o *Feministing*, sua declaração fala do fato de que enquanto os latinos na América do Norte são vistos como um grupo monolítico, as mulheres indígenas e as de descendência africana na América Latina são explicitamente vistas como "o outro" e são marginalizadas. Enquanto latinas no movimento *Chicana* e outros movimentos sociais latinos na América do Norte defendem a inclusão, a justa representação e os direitos civis e humanos, esses grupos marginalizados — indígenas e afro-latinos — na América Latina, historicamente continuam a ter que fazer o mesmo. Quando se trata da mídia, eles permanecem invisíveis na maior parte, e em comparação com seus homólogos latinos "mestiços" ou "brancos", esses grupos marginalizados têm desproporcionalmente maiores taxas de pobreza e doenças. Assim, as feministas indígenas e afro-latinas na América Latina têm de lidar com essas interseções profundamente enraizadas — discriminação, preconceito racial, marginalização, pobreza e desigualdade de gênero.

Eu sei que quando eu estou trabalhando num canal de televisão de língua espanhola, não há ninguém de cor na televisão. E eu sabia disso antes, então não foi como se eu tivesse chegado lá e pensado "Oh, não tem ninguém na TV." Você só percebe que você sabe, quando eu viajo, e eu vou para Cuba, e eu vou para Porto Rico, e eu vou para o Peru. Você vai para esses lugares, e você vê pessoas que são marrons, ou de descendência indígena. Mas então você olha para a televisão e pensa "Como o que eu vejo não é o que eu vi quando eu visitei esses lugares?" (HAAS, K. 2013.)

Com seu relato percebemos um outro tópico presente na questão da identidade latina: raça. Em diversos *blogs* que encontrei e em diversos relatos que leio, essas feministas se reivindicam como "marrons" e se diferenciam das afro-latinas dessa forma. Essas não teriam os traços negros e teriam os traços mais indígenas, além de que essa classificação se dava pela percepção e classificação dos brancos, que ao olharem para um latino ou latina e observarem as diferenças fenotípicas entre si e o indivíduo em questão e tivessem consciência de que este é latino, os tratariam como "*people of*

color”, assim como os negros se encaixam nessa categoria, e conseqüentemente por associarem à classe não dominante e branca, esses indivíduos sofreriam racismo.

Conclui-se nesta breve pesquisa que apesar de suas diferentes formatações e expressões, os feminismos latinos são bastante semelhantes, e isso se deve às interconexões transnacionais e aos contatos bidirecionais entre a América do Norte e os países da América Latina e seus “encontros próximos”. As maiores semelhanças que encontrei entre eles, são as que todos os feminismos latinos se diferem da construção branca ocidental da classe média do feminismo “*mainstream*” que permanece profundamente enraizado em movimentos sociais que afetam suas comunidades. Por essa razão, grande parte da organização feminista latina não é acadêmica, onde latinas nos movimentos de mulheres muitas vezes não aceitam o rótulo de feminista até hoje. Essas mulheres são autodidatas e suas ações não são moldadas pela teoria acadêmica, mas vivem experiências com o sexismo, o racismo, a marginalização e a desigualdade, que contribuíram para o seu despertar e ativismo. As feministas latinas criticaram coletivamente o feminismo ocidental dominado pelos brancos por serem muito homogêneos, particularmente na blogosfera, onde as questões feministas latinas não são consideradas discutidas de forma satisfatória nos *blogs* feministas tradicionais. No entanto, os *blogs* feministas latino-americanos, *sites*, publicações e organizações ainda pecam na inclusão de seus tópicos e público, faltando espaço para as vozes das mulheres indígenas marginalizadas e afro-latinas. Em última análise, os feminismos latinos defendem o reconhecimento da totalidade da humanidade das mulheres e a eliminação do sexismo, do racismo, da discriminação baseada no classicismo, etnia e orientação sexual.

Referências Bibliográficas

- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands: la frontera**. Vol. 3. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- ARRUZZA, Cinzia. **Las sin parte: matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo**. 1ª ed. Barcelona: Sylone, 2015.
- CASTILLO, R. A. “The Emergence of Indigenous Feminism in Latin America”. **Chicago Journals**, Vol. 35, No. 3, 2010, p. 539-545.
- JOSEPH, Gilbert. “Encuentros cercanos: Hacia una nueva historia cultural de las relaciones Estados Unidos y América Latina”. In: SALVATORE, Ricardo Donato; ORTIZ, Renato. **Culturas**

imperiales: experiencia y representación en América, Asia y África. Vol. 14. Beatriz Vierbo Editora, 2005.

CRENSHAW, Kimberle. "A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero." In: VV. AA. **Cruzamento: raça e gênero.** Brasília: Unifem, 2004.

WEINSTEIN, Barbara. "Repensando a história das relações Estados Unidos América Latina: de dominação América Latina: de dominação política a circulação cultural?" **Revista Textura**, Canoas (RS), nº. 8, 2003.

Fontes

CALDERON, Sara Ines. Entrevista ao blog Ms. Magazine. Disponível em: <http://msmagazine.com/blog/2013/02/12/the-femisphere-latina-bloggers/>. Acesso em: dezembro de 2016.

CHARLESWELL, Cherise. Blog The Hampton Institution. Disponível em: <http://www.hamptoninstitution.org/latina-feminism.html#.WECyauYrLIU>. Acesso em: dezembro de 2016.

HAAS, Kim. Blog *Los Afros Latinos*. Disponível em: <https://losafrolatinos.com/>. Acesso em: dezembro de 2016.

Feministing. Disponível em: <http://feministing.com/>. Acesso em: dezembro de 2016.

VALOY, Patricia. Womanisms: Patricia Valoy: STEM activist / Latina feminist. Disponível em: <https://patriciaavaloy.com/>. Acesso em: dezembro de 2016.

Produzindo mitos: a imagem do soldado afro-americano na revista *The Crisis* na Primeira Guerra Mundial

Carlos Alexandre da Silva Nascimento
Mestre em História Social
Universidade de São Paulo (USP)
Bolsista FAPESP/CNPq
alexandre1@usp.br; alexlek1@yahoo.com.br

Palavras chaves: Representação. Afro-americano. Revista *The Crisis*. W. E. B. Du Bois. Mito.

Introdução

Desde os eventos que circundaram o processo de independência dos Estados Unidos os negros do país vêm contribuindo, a sua maneira, para garantir a soberania nacional e, desta forma, conquistarem meios para serem reconhecidamente aceitos como cidadãos norte-americanos. Tendo participado nos conflitos armados em que o país se prontificava a atuar, os afro-americanos levantavam suspeitas em relação a sua capacidade no momento de combate. Tal crença foi fomentada em grande parte, e com o passar dos anos, pelos fortes preceitos racistas e discriminatórios que marcaram aquele grupo populacional.

No entanto, em nenhum outro conflito, os afro-americanos foram tão questionados e sentiram o peso da estrutura *Jim Crow*¹ quanto na Primeira Guerra Mundial. Neste aspecto, é notório frisar que o governo federal do período, com o então presidente Woodrow Wilson — um admirador das políticas pregadas por Estados segregacionistas — desdobrava-se para garantir a mais baixa representatividade dos negros estadunidenses, ainda que, em tempos de guerra.

Com a finalidade de alterar tal estado de coisas, instituições como a *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)* se tornaram porta-vozes para que os afro-americanos pudessem mais uma vez mostrar o seu valor para a sociedade norte-americana. A *NAACP*, por meio de seu órgão oficial de propaganda e questionamentos, a revista *The Crisis*, procurou representar

¹ A política Jim Crow foi uma complexa rede de segregação tendo como fundamentação preceitos raciais que vigorou dentre meados de 1880 até a segunda metade de 1960. Estando mais relacionada à segregação dos afro-americanos, outros elementos da população como nativo-americanos e latino-americanos também foram vítimas de suas práticas. Embora seja um fenômeno que existisse por todo o país, esteve mais vinculada com as práticas discriminatórias e excludentes que vigoravam na região sul, onde se concentrava a maior parcela da população negra.

através de cartuns, dentre outros meios, as duras realidades vivenciadas pelos soldados afro-americanos que participaram do conflito e que, diferente de outros grupos, tinham uma dupla missão a cumprir: lutar naquela guerra como um indivíduo norte-americano e negro.

O duplo desafio

Para os integrantes da comunidade negra, a entrada do país no conflito acarretou, de início, uma série de questionamentos quanto à estratégia de sua participação no esforço de guerra. Em um período de notável deterioração das relações raciais no cerne da sociedade estadunidense, as perspectivas em relação aos efeitos do conflito para esta camada populacional variaram consideravelmente. Dentre as mais vibrantes vozes que ecoaram previsões negativas, não apenas quanto ao papel do afro-americano, mas do país em si, estão as de A. Philip Randolph e Chandler Owen, editores do jornal de cunho socialista *The Messenger*. Segundo os editores, patriotismo não tinha nenhum apelo para eles, mas justiça sim.² Por sustentarem essa postura intransigente quanto à condução da guerra pelo governo norte-americano, Randolph e Owen foram presos, em 1918, pela acusação de violarem o *Espionage Act* (Ato de Espionagem), que tinha como intuito eliminar qualquer forma de radicalismo e manifestações de subversão capazes de comprometer o planejamento estruturado pelo governo federal para dar prosseguimento a sua forma de ação na guerra.³

De uma maneira geral, os líderes da comunidade negra nos Estados Unidos apoiaram a participação do afro-americano no conflito, ainda, que mantendo uma posição contrária ao desenrolar do mesmo como um todo. O fato de promulgarem uma participação efetiva dos membros do grupo tem como uma de suas facetas a pretensão de se evitar uma situação ainda mais problemática e prejudicial para os afro-americanos. A possível falta de engajamento ou a escolha em se posicionar contra a estratégia estabelecida pelo país poderia acarretar condições políticas e sociais ainda mais desesperadoras para eles. Como foi exposto pelo jornal *New York Age*, por James Weldon Johnson, intelectual e até então Secretário de Campo da NAACP, “o negro norte-americano não pode se permitir ser taxado como um elemento desleal à nação”.⁴

A forma de pensamento representada nas reflexões de Johnson é significativamente coerente em um período em que o clamor por uma postura nacionalista se avulta. Soma-se a isso o sempre

² RANDOLPH, A. Philip; OWEN, Chandler. The Editor's Statement. **The Messenger**, New York, v. 1, n. 11, p. 21, Nov. 1917.

³ Ver: KORNWEIBEL, Jr., Theodore. **No Crystal Stair**: black life and the Messenger, 1917-1928. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1975.

⁴ *New York Age*, April 5, 1917. In: ELLIS, Mark. **Race, war, and surveillance**: African Americans and the United States government during World War I. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 15.

conflitante cenário racial do país em que, mesmo a perspectiva de ver o afro-americano pegando em armas para defendê-lo, trouxe preocupação para uma grande proporção de cidadãos brancos. No entanto, não se deve apropriar do discurso de James Weldon Johnson apenas como uma maneira de se evitar uma situação dramática para o afro-americano. A iminência da entrada dos Estados Unidos na Grande Guerra, de fato foi entendida pelo negro como uma oportunidade para mais uma vez mostrar o seu valor tantas vezes questionado. Da mesma forma, o seu engajamento no conflito seria essencial para a aquisição de direitos e oportunidades mais justas. Como assinalou Fairclough,

Quando os Estados Unidos entraram na guerra em 06 de abril de 1917, os negros apoiaram o esforço de guerra com o fervor patriótico que a administração Wilson demandou de todos os americanos. Contudo, o pensamento em atacar a discriminação racial — a negação máxima da democracia — nunca esteve longe de suas mentes. Eles acreditaram que a “Guerra por Democracia” deveria ser uma luta contra a tirania racial no país, não meramente um esforço contra a autocracia germânica no exterior. A guerra aguçou seus ressentimentos acerca da discriminação racial e elevou sua disposição para falar contra ela. (Tradução nossa)⁵

A busca incessante pela conquista de direitos motivou de forma primordial o sacrifício afro-americano em apoiar um governo que muito pouco havia feito por eles durante aqueles cinco anos de administração. Mais do que uma “guerra do homem branco,” termo pregado por alguns proeminentes membros do estrato social negro, o afro-americano a entendeu como mais um meio para satisfazer sua busca por justiça social e prevenir a ascensão de ideias em torno da supremacia branca. Nesse processo, um elemento dentro da comunidade negra deveria ter um papel singular para a efetivação dessas conquistas: o soldado afro-americano.

A figura do soldado afro-americano se configurou como um dos baluartes no qual os membros da comunidade depositaram seu apoio e suas esperanças. Através dele, seus integrantes poderiam se transportar para um mundo em que as barreiras raciais que separavam os dois grupos seriam abolidas e ambos, brancos e negros, demonstrariam o quão forte e igualitário era a defesa da cidadania estadunidense. O trabalho da historiadora Adriane Lentz-Smith, *Freedom Struggles*, captura muito bem as perspectivas depositadas sobre os soldados negros e a experiência afro-americana, como um todo, nos anos decorrentes da Primeira Guerra Mundial. De acordo com Lentz-Smith, “para famílias

⁵ “When the United States entered the war on April 6, 1917, blacks supported the war effort with the patriotic fervor that the Wilson administration demanded of all Americans. But the thought of attacking racial discrimination – the very negation of democracy – was never far from their minds. They believed that the “War for Democracy” should be a fight against racial tyranny at home, not merely a struggle against German autocracy abroad. The war heightened their resentment of racial discrimination and increased their readiness to speak out against it.” In: FAIRCLOUGH, Adam. **Better day coming: Blacks and equality, 1890-2000**. New York: Penguin Books, 2002, p. 91.

e grupos de igreja, editores de jornais e organizações como a Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP), os soldados se tornaram emblemas e agentes nesse esforço”.⁶

Entendendo o soldado afro-americano como um símbolo racial, o historiador Chad Louis Williams argumenta que sua presença no exército do país, durante e após o período de beligerância, representou um estágio de considerável dinamismo social responsável por, entre outros resultados, reflexões quanto ao conceito de nacionalismo, significados pessoais e políticos atribuídos ao serviço militar e ao radicalismo político pós-guerra. Empregando os estudos do historiador Gary Gerstle acerca dos termos ligados ao nacionalismo cívico e ao nacionalismo racial, Williams argumenta que os “soldados e oficiais negros representaram duplamente a potencial expansão do nacionalismo cívico e o enfraquecimento do nacionalismo racial”.⁷

A discussão apresentada por Chad Louis Williams procura enfatizar a concepção do nacionalismo cívico para a vida do afro-americano. Para isso, ele argumenta que a justificação efetuada pelo discurso de Woodrow Wilson, quando da entrada do país no conflito, teria dado condições para que o grupo pudesse repensar sua vida na sociedade estadunidense e o engajamento na guerra. Isto teria se concretizado devido à retórica contida em seu pronunciamento.

Ao identificar a participação norte-americana na guerra como um dever em prol da existência de um estado seguro para a democracia e garantia dos direitos do ser humano, o presidente, de acordo com Williams, teria ignorado o conflitante *status* de “cidadão de segunda-classe” do afro-americano bem como a eficácia do nacionalismo racial em moldar a vida do negro. Os membros da comunidade negra estadunidense, por meio de um discurso visto como suscetível a reinterpretação se apropriaram ideologicamente de seu conteúdo e a perceberam como uma oportunidade para que o país pudesse demonstrar seu comprometimento de igualdade para com os seus cidadãos.⁸ Dessa forma, eles se viram como fazendo parte de um grande processo cívico, do qual não podiam deixar de participar e que para eles, podia superar os embates envolvendo questões raciais. Como não poderia deixar de ser, a maior parte da imprensa negra deu o seu apoio ao esforço de guerra promovido pelo país e as responsabilidades decorrentes de uma participação efetiva de seus pares.⁹

Cartuns em *The Crisis*

⁶ LENTZ-SMITH, Adriane. **Freedom struggles**: African Americans and World War I. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2009, p. 4.

⁷ WILLIAMS, Chad Louis. **Torchbearers of Democracy**: The First World War and the Figure of the African-American Soldier. Dissertation (Doctor of Philosophy), Princeton University, Ph. D., 2004, p. 33.

⁸ WILLIAMS, op. cit., pp. 39-40.

⁹ Idem, p. 43.

O primeiro cartum referente à participação do afro-americano na Primeira Guerra Mundial foi apresentada na edição de junho de 1917. Nela, podemos ter uma ideia significativa da força desempenhada pela representação quando o objetivo é discutir e intensificar determinados temas para uma ampla gama de leitores.

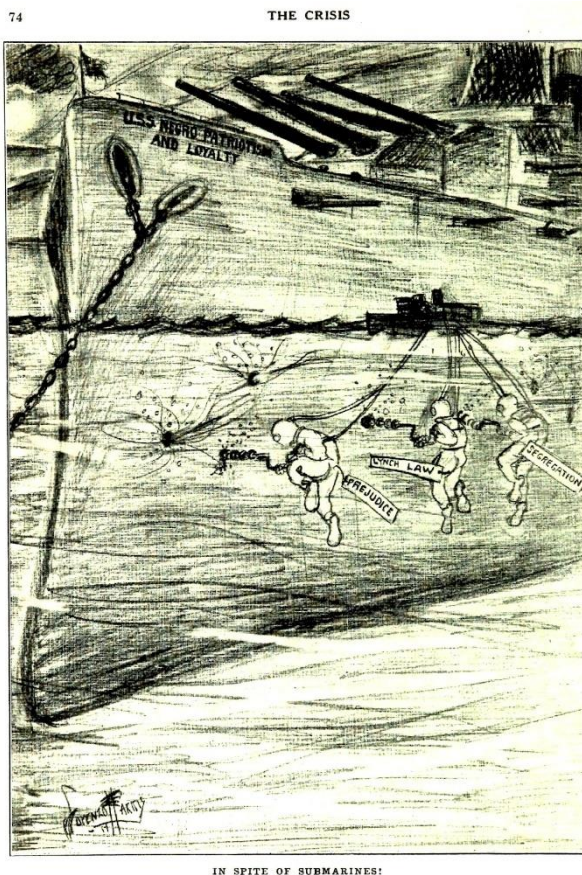


Figura 1: O afro-americano sofre com a segregação, mesmo em um momento em que o país deveria se unir contra uma ameaça que atingiria a todos. HARRIS, Lorenzo. “In Spite of Submarines”. *The Crisis*, New York, v.14, n.2, p. 74, Jun. 1917, il.

Numa rápida descrição da imagem, podemos visualizar um imenso navio de combate nomeado “*USS Negro Patriotism and Loyalty*”. Ao seu lado, encontra-se uma estrutura que se assemelha a uma embarcação menor, a qual entendemos que seja um rebocador e conectado a ele, três mergulhadores que carregam os rótulos de “Segregação,” “A Lei do Linchamento” e “Preconceito”.¹⁰ A imagem que nos apresenta o ilustrador Lorenzo Harris, leva-nos a pensá-la como

¹⁰ A historiadora da arte Amy Helene Kirschke estipula que o desenho que se encontra ao lado do navio de combate seja um submarino. Apesar de concordarmos com ela no que se refere à intenção do artista de comparar as representações dos dramas vivenciados pelo afro-americano com a mais temida arma naqueles tempos de guerra, os *U-boats* alemães, acreditamos que a pequena figura seja uma embarcação norte-americana. O próprio nome do cartum, que teria uma tradução similar a “Apesar dos Submarinos”, pode ser indicativo de que Harris tinha em mente questionar o fato do negro, além de ter que enfrentar a ameaça dos submarinos alemães, precisar lidar com as próprias ameaças internas. Cf. KIRSCHKE, Amy Helene. *Art in Crisis: W. E. B. Du Bois and the struggle for African American identity and memory*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2007, p. 200.

constituente de duas mensagens distintas que podemos chamar de “mensagem negativa” e “mensagem positiva”. A primeira, brevemente discutida por Kirschke, procura associar as “três” duras realidades presenciadas pelos afro-americanos no país com a terrível guerra submarina empreendida pelos alemães nos mares do mundo. Os mergulhadores, que seriam as representações daqueles atos empreendidos pelo cidadão norte-americano branco comum, por determinados governos estaduais e pela administração federal, em certo sentido, procuram avariar a estrutura da embarcação, literalmente minando a sua efetividade no momento de ação.

Tecendo alguns comentários à análise da historiadora, argumentamos que o navio de combate não está necessariamente navegando, fato que pode ser reforçado ao observarmos que a corrente que segura a âncora está esticada, o que mantém o navio ancorado, ou em outra proposição, preparando-se para zarpar. A perspectiva de a pequena estrutura estar localizada ao lado do navio e acima do nível da água, sem o menor receio de se fazer esconder, guarda determinados elementos que se somam ao processo de estipular hipóteses acerca da mesma.

Reconhecendo os duros desafios enfrentados pelos afro-americanos para ocuparem postos diversos daqueles vistos como “adequados” a eles, declaradamente de não combatentes exercendo trabalhos não relacionados à função militar e ciente das sucessivas tentativas de setores das Forças Armadas norte-americanas de barrar demais ganhos para os cidadãos negros, que procuravam de alguma maneira auxiliar seu país no conflito, poderíamos adicionar a esta perspectiva a possibilidade desta pequena embarcação ser de origem estadunidense, não sendo vista desta forma como uma iminente ameaça à integridade do “*USS Negro Patriotism and Loyalty*”. No entanto, em uma suposição que pode ser vista como dura demais, porém que não escapa à realidade presenciada pelas relações raciais do período, o ódio racial representado por estes elementos transfigura-se em algo bem maior do que o objetivo de ganhar o conflito, vide que o navio, cuja designação *USS — United States Ship* (Navio dos Estados Unidos), destinada às embarcações que fazem parte da marinha norte-americana, parece ser sabotado por membros de seu país.

A fim de intensificar tal proposta, podemos observar em determinados pontos de vista expressos nas páginas de *The Crisis*, a seriedade da questão. Com os rumores de que os alemães estavam persuadindo os cidadãos afro-americanos, “mais propícios” a se iludirem com as propostas de ampla cidadania e direitos, Du Bois no editorial “*Loyalty*”, da edição do mês anterior, maio de 1917, questionou o fato remetendo a origem dos boatos aos sulistas brancos racistas. Em uma exaltação a lealdade do grupo ao país, o editor expôs que “o Negro é de longe mais leal a este país

que o americano branco sulista”.¹¹ Após fazer uma explanação sobre as situações desconfortantes vivenciadas pelos descendentes de escravos e a crença do grupo nos princípios democráticos do país, o breve editorial se encerra com a afirmação de que “por trás da máscara alemã se encontra o sorridente esqueleto do condutor da escravidão sulista”.¹² Ou seja, por baixo da superfície se esconde uma das verdadeiras ameaças à integridade política e social do país.

Como contraponto, uma perspectiva positiva pode ser refletida acerca deste cartum. A dimensão conferida ao navio de combate, ocupando a maior parte da configuração geral da obra é representativa do sentimento compartilhado pela maioria dos afro-americanos ou das intenções que o artista e, neste caso, também o editor queriam que fossem compartilhadas pelos leitores da revista. Tal relação pode ser observada e estipulada tendo como fundamentação os discursos e práticas empreendidos pelos indivíduos mais interessados na participação do negro no conflito, bem como de outros membros da NAACP e de diversas instituições. Outra questão que pode ser levantada se refere ao forte armamento que faz parte da obra. Cremos que esta intenção significa bem mais do que apenas desenhar os canhões que se apresentam em todas as embarcações com esta finalidade. Apreende-se que ela procura exemplificar que o negro norte-americano deve se utilizar de todos os recursos, ou armas, ao seu dispor para se fazer presente e mostrar a sua capacidade no auxílio ao seu país naquele momento.¹³

Verifica-se nesta imagem a relação existente entre a defesa da garantia da participação afro-americana na Primeira Guerra Mundial, não restrita a meros serviços de oficiais brancos ou com o mínimo de representatividade, no que se trata aos oficiais de cor negra. Observam-se também os sucessivos entraves enfrentados pelos seus patrocinadores tendo que lidar constantemente com a ideia de descrença na capacidade do negro norte-americano de combater eficazmente em um conflito envolvendo as maiores potências mundiais, na empreitada de “defender a democracia” para todos os povos oprimidos. Mais do que isso, ações práticas da alta cúpula militar e de grupos políticos defensores de ideologias racistas que buscavam extirpar a representatividade de soldados negros, de forma a passar a imagem de que o patriotismo e a lealdade negra eram inexistentes. Como bem

¹¹ DU BOIS, W. E. B. Loyalty. *The Crisis*, New York, v. 14, n. 1, p. 8, May 1917.

¹² Idem.

¹³ Por essa época, a NAACP empreendia uma campanha pública para o estabelecimento de um campo de formação de oficiais negros. Embora o campo tivesse o caráter segregado, o que despertou inúmeras críticas de outros órgãos de imprensa e instituições, mostrou-se como uma alternativa para inserir no seio das Forças Armadas um grupo de homens não apenas vistos como trabalhadores braçais. O Campo de Treinamento para Oficiais Negros de Forte Des Moines, implementado no estado de Iowa, formou aproximadamente 600 oficiais negros entre os meses de junho e outubro de 1917. Para saber mais, ver: *Colored Officers in the Army* (October 18, 1917). In: WILSON, Sandra Kathryn (ed.). *The selected writings of James Weldon Johnson: The New York Age editorials (1914-1923)*. Vol. 1. New York: Oxford University Press, 1995, p. 30.

podemos avaliar, tais elementos tinham proporções tão grandes quanto à representada na ilustração. Regozijando o clima de euforia proporcionado pelos eventos do mês anterior, a edição de julho de *The Crisis* estampou em sua capa uma visão do que seria enfrentado e a conduta que deveria ser praticada pelo afro-americano, na Primeira Guerra Mundial.

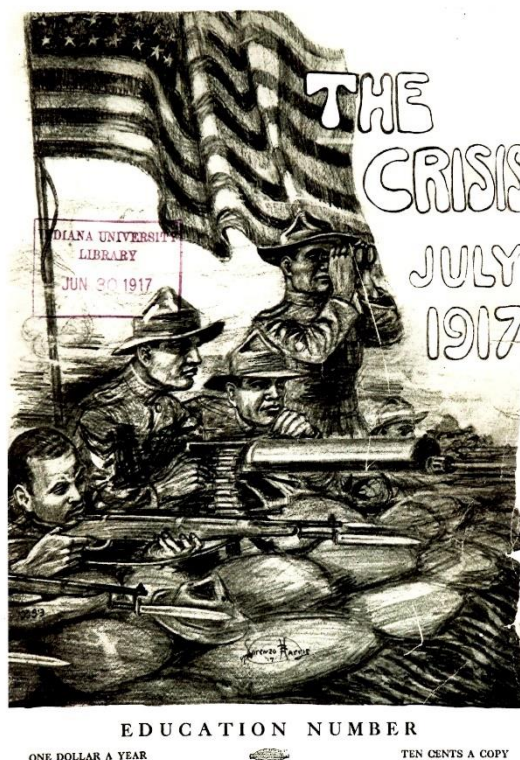


Figura 2: Perspectiva da conduta a ser exercida pelos soldados afro-americanos em combate. HARRIS, Lorenzo. Cover. *The Crisis*, New York, v. 14, n.3, Jul. 1917, il.

O cartum, também composto pelo ilustrador Lorenzo Harris, apresenta de forma emblemática os objetivos arduamente pregados durante metade daquele ano. A perspectiva de ver o afro-americano atuando no combate, contribuindo desta maneira para a estruturação de uma figura heroica, era extremamente significativa para reduzir os questionamentos sobre se o grupo negro deveria tomar partido no conflito e para a alteração da representatividade histórica destinada à comunidade.

Além das informações mais nitidamente identificadas — a bandeira norte-americana firmemente fincada e tremulando no campo de batalha, acima das cabeças dos soldados que lutam para defender o sistema político que ela representa; a postura ereta e quase que inabalável dos soldados que combatem em meio ao frenesi proporcionado pelo evento — percebem-se, até mesmo, elementos que poderiam ter passado despercebidos pelos leitores não tão familiarizados com as peculiaridades do momento e não auxiliados pelo fator tempo, como o fazemos agora.

Podem-se notar, além dos elementos acima citados, dois personagens simbólicos e característicos da guerra mundial: a trincheira e a metralhadora. Mais do que recursos utilizados na guerra ou a estratégia adotada para manter os postos e o território conquistados, eles são representativos da modernidade tecnológica alcançada pelo ser humano. O fenômeno da trincheira é tão significativo que o conflito de 1914-1918 é comumente reconhecido como “Guerra de Trincheiras”, por ter sido uma prática utilizada em sua maior parte. A metralhadora, juntamente com outros armamentos colocados em ação na guerra, contribuiu para elevar a mortandade, o estabelecimento de uma fase estacionária, além de estabelecer a forma como os conflitos armados seriam praticados por quase todo século XX.¹⁴

O significado de tal ilustração demonstra o alinhamento e o papel que o homem negro deveria adquirir no mundo moderno. Sua figura, em meio a tais “produtos” do mundo civilizado, seria da mesma forma um questionamento às percepções que pregavam o imutável estado de atraso dos grupos humanos não brancos.¹⁵

A fisionomia apresentada nas figuras dos soldados tende a indicar homens que buscam um objetivo e que não se desviarão do caminho por nada até alcançá-lo. Novamente aqui, pode-se fazer alusão à propaganda levada adiante para a necessidade de oficiais negros conduzindo seus homens na batalha. Mesmo que não possamos averiguar com clareza a presença de algum oficial de alta patente no cartum, pode ser levantada a hipótese de que o soldado que se apresenta na posição mais em destaque na figura, procurando o inimigo com um binóculo e com boa parte do corpo exposto, seja um oficial. Até mesmo a exposição do corpo desse soldado de forma a ficar desprotegido pode ser um elemento a denotar coragem em face à dura realidade da batalha, bem como um incentivo para seus soldados continuarem combatendo com afinco.

As subsequentes edições de *The Crisis* deram destaque para os eventos dos distúrbios raciais ocorridos nos meses de julho e agosto, respectivamente, em *East St. Louis*, estado de Illinois, e em Houston, no Texas, além das demais ocorrências de racismo, linchamentos e discriminação enfrentados pelos afro-americanos. Pode-se verificar que por aproximadamente um ano, cartuns com temáticas sociais voltados para a exaltação do afro-americano e mais especificamente do soldado negro se mostraram escassos em suas páginas. Isto não quer dizer que eles não tenham aparecido, mas que nas poucas vezes em que o fizeram, nota-se uma perspectiva melancólica em relação a eles. A duas únicas vezes em se pode fazer referência a ilustrações que dizem respeito ao soldado afro-

¹⁴ Ao que parece, a metralhadora representada na ilustração é uma *Browning .30 M1917*. Este armamento foi utilizado pelas Forças Armadas norte-americanas até a participação do país na Guerra do Vietnã, 1965-1975.

¹⁵ GOSSETT, Thomas F. **Race: the history of an idea in America**. Dallas: Southern Methodist University Press, 1963.

americano, vieram acompanhadas de poemas que expressavam lamentação pela condição existente do negro, ainda sem o reconhecimento da sociedade por sua predisposição em lutar por seu país. A primeira, de Carleton Thorpe, acompanhou o poema de Roscoe C. Jamison, “*Negro Soldiers*”, que apareceu na edição do mês de setembro de 1917 e a outra, na edição de fevereiro de 1918, realizada por Hilda Wilkinson, veio com a obra literária, “*These*”, de Lucian B. Watkins, uma clara homenagem a treze soldados afro-americanos executados, em dezembro de 1917, por seu envolvimento no motim em *Camp Logan*, Houston.¹⁶

NEGRO SOLDIERS
By ROSCOE C. JAMISON

THESE truly are the Brave,
These men who cast aside
Old memories, to walk the blood-stained
pave
Of Sacrifice, joining the solemn tide
That moves away, to suffer and to die
For Freedom—when their own is yet denied!
O Pride! O Prejudice! When they pass by,
Hail them, the Brave, for you now crucified!

These truly are the Free,
These souls that grandly rise
Above base dreams of vengeance for their
wrongs,
Who march to war with visions in their
eyes
Of Peace through Brotherhood, lifting glad
songs
Aforetime, while they front the firing-line.
Stand and behold! They take the field
today,
Shedding their blood like Him now held
divine,
That those who mock might find a better
way!

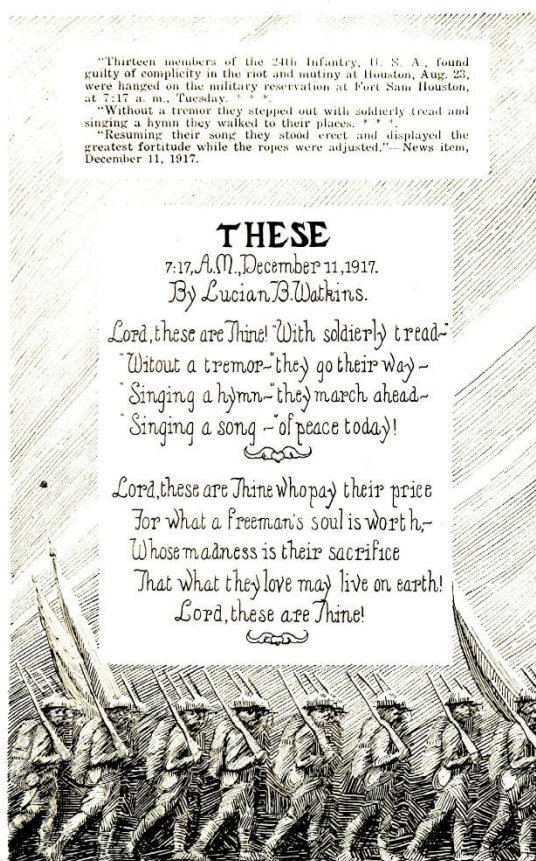


Figura 3: Poema em homenagem aos soldados negros dos Estados Unidos, que estavam se dirigindo ao campo de batalha, ainda que vivenciassem no país o preconceito. JAMISON, Roscoe C.; THORPE, Carleton. “*Negro Soldiers*”. *The Crisis*, New York, v. 14, n. 5, p. 249, Sept. 1917, il.

Embora o fato da ausência de ilustrações, numa perspectiva de evidenciar o esforço que o afro-americano estava realizando em prol dos interesses do país como um todo e voltados para o grupo negro especificamente, artigos dos mais diversos matizes permearam as páginas da revista neste período. Em um dos mais notórios editoriais de *The Crisis*, Du Bois fez um apelo ao país. O conteúdo contido em “*Awake America*” reflete a necessidade de reconhecimento e pertencimento do negro ao país e as medidas que deveriam ser tomadas para a confirmação deste, como um digno defensor dos preceitos democráticos. Além desses tópicos, exalta a participação do homem negro que, em seis guerras envolvendo o país, tem lutado para garantir sua liberdade e honra.¹⁷

¹⁶ Negro Soldiers. The Looking Glass. In: *The Crisis*, v. 14, n. 5, Sept. 1917, p. 249 e These. In: *The Crisis*, v. 15, n. 4, Feb. 1918, p. 185.

¹⁷ DU BOIS, W. E. B. Awake America. *The Crisis*, New York, v. 14, n. 5, pp. 216-217, Sept. 1917.



185

Figura 4: Poema em homenagem a execução de soldados afro-americanos por se rebelarem contra o tratamento dispensado ao negro no país. A obra procura representar a coragem do grupo em se dirigir para o seu destino sem temor. WATKINS, Lucian B.; WILKINSON, Hilda. "These". *The Crisis*, New York, v. 15, n. 4, p. 185, Feb. 1918, il.

Tal sentimento de luto parece ter começado a se dissipar na edição de junho de 1918, que foi inteiramente dedicada ao soldado negro não apenas dos Estados Unidos, mas também para aqueles que combatiam para o exército britânico e especialmente francês. No texto "*The Black Soldier*" o editor, expressou que a guerra que estava sendo travada significava um fim e um começo. Assim que a guerra terminasse, se ergueria, "cedo ou tarde, uma China independente; uma Índia e Egito autônomos com instituições representativas; uma África para os africanos, e não meramente voltada para a exploração comercial". De igual maneira, com o fim da guerra um negro norte-americano se ergueria "com o direito ao voto, o direito ao trabalho e o direito a viver sem insulto".¹⁸

Após este expressivo espaço de tempo, a edição de novembro de 1918 estampou em sua capa a reprodução de uma pintura de autoria de William Edward Scott, feita exclusivamente para a revista *The Crisis*. A pintura, denominada "*At Bay*" descreve emblematicamente a entrega incondicional do

¹⁸ DU BOIS, W. E. B. *The Black Soldier*. *The Crisis*, New York, v. 16, n. 2, p. 60, Jun. 1918.

soldado afro-americano para com a realização dos deveres, as esperanças depositadas em sua imagem e a perspectiva de um futuro diferente para ele e os demais membros daquela minoria populacional.



Figura 5: Mesmo ferido, o soldado afro-americano se esforça para manter um dos símbolos máximos de seu país erguido para que seja visualizado por todos aqueles que combatem por eles. SCOTT, William E. “At Bay”. *The Crisis*, New York, v. 17, n. 1, Nov. 1918, il.

Em comentário realizado previamente por Kirschke, elementos como o sofrimento estampado no rosto do soldado se esforçando para manter a bandeira norte-americana erguida e disposto ao sacrifício de sua vida se necessário; o ferimento em sua mão esquerda que, mesmo assim, segura sua arma e a divisão da obra proporcionada pela cerca de arame farpado que desta forma o enfatiza, foram destacados. É justamente este último tópico assinalado pela historiadora que mais nos chama a atenção. Rapidamente esboçando sua interpretação sobre a mesma, ela salienta o fato do arame representar o clima e as realidades da guerra no continente europeu.¹⁹

Grande parte de nossos comentários acerca dessa imagem está relacionada ao caráter mítico que ela pode conter. Embora a deflagração daquele conflito mundial fosse uma realidade nada

¹⁹ KIRSCHKE, op. cit., p. 204.

fantasiosa, compreendemos que a representação do soldado afro-americano nela contida, transcende o mero fato de indivíduos de carne e osso em combate. Uma vez que a intenção de seu criador juntamente com o aval do editor de *The Crisis* era o estímulo ao alistamento e total apoio dos cidadãos norte-americanos, o simbolismo que ela comporta, também pode ser entendido como projeções para o futuro.

Segundo o estudioso de mitologia comparada Joseph Campbell, o mito está além da mera concepção de uma narrativa imaginária transmitida de geração a geração e tida como uma verdade para determinado povo. Mais do que um meio para se chegar a um sentido da vida, os mitos são pistas que ensejam as potencialidades espirituais da vida humana. Ainda que a tecnologia alcançada pelo ser humano o tenha afastado de uma maior compreensão sobre sua existência, determinados mitos ainda prevalecem nas sociedades atuais e compartilham de um mesmo tema universal sofrendo, no entanto, de pequenas alterações, em virtude de quem os conta. Em sua essência eles são os mesmos.²⁰ Dentre estes mitos que precisam ser ritualizados para serem mais bem assimilados pelos membros da sociedade, estão o casamento, as atribuições de um juiz ou de presidente. Campbell, além disso, salienta o papel do militarismo. Ao fazer isso, o sujeito “desiste de sua vida pessoal e aceita uma forma socialmente determinada de vida, a serviço da sociedade” de que é membro.²¹ Tal descrição se encaixa perfeitamente, óbvio que não de maneira exclusiva, com o que estava sendo desempenhado pelo soldado afro-americano naquele momento.

Diferente do papel do soldado norte-americano branco que também combatia bravamente pelo país, o afro-americano tinha um papel adicional que o caracterizava como o sujeito duplo refletido em sua figura de negro, indiscutivelmente, aceita perante a sociedade mais ampla da qual fazia parte, e de norte-americano, duramente questionada e negada pela maioria.

Embora distanciado por aproximadamente setenta anos da confecção dessa pintura, as argumentações de Campbell sobre a força das figuras mitológicas sobre a sociedade são expressivas e aqui consideramos válido seu discurso quando diz que ao se tornar “modelo para a vida dos outros, a pessoa se move para uma esfera tal que se torna passível de ser mitologizada”.²² A figura do soldado afro-americano exercia esta função para a comunidade negra, ou pelo menos esta seria a proposta da revista.

Quanto à configuração existente nesta obra, outro elemento pode ser relacionado com a descrição do que Campbell compreende como a necessidade de um mito para a sociedade moderna.

²⁰ CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 24.

²¹ Idem, p. 25.

²² CAMPBELL, op. cit. p. 29.

Segundo ele, “precisamos de mitos que identifiquem o indivíduo, não com o seu grupo regional, mas com o planeta” e cita como exemplo o próprio Estados Unidos, cujas colônias no processo de independência agiram no interesse comum, sem desconsiderar os interesses particulares de cada uma.²³

Em uma interessante discussão sobre os elementos contidos no Grande Selo dos Estados Unidos, do qual empregaremos apenas o reverso do mesmo, o pesquisador procura mostrar que determinadas concepções que permitiram a formação do país estão deliberadamente expressas em sua configuração.²⁴ Tais elementos se encontram nos números de linhas da pirâmide desenhada, totalizando treze, representativos das treze colônias britânicas que ali estavam, mas que também, de acordo com Campbell, significaria transformação e renascimento. A inscrição em algarismos romanos na base da pirâmide assinalando o ano da independência, 1776, cuja soma dos algarismos é 21, representaria a razão, na qual o país está alicerçado e que é uma atribuição de todos os seres humanos. Este se configuraria no princípio fundamental da democracia.²⁵ Além disso, têm-se as inscrições em latim “*Annuit Coeptis*,” cuja transcrição seria “Ele sorriu às nossas realizações” e “*Novus Ordo Seclorum*” ou “Nova Ordem do Mundo”.²⁶ No entanto, outro elemento pode ser associado à imagem do soldado afro-americano presente na obra de Scott, na capa da revista *The Crisis*, em novembro de 1918.



Figura 6: Reverso do Grande Selo dos Estados Unidos.

²³ Idem, p. 38.

²⁴ Para saber mais sobre a configuração e história do Grande Selo dos Estados Unidos, ver: *U.S. Department of State, Bureau of Public Affairs. The Great Seal of the United States.* Washington, DC, 2003. Disponível em: <http://www.state.gov/documents/organization/27807.pdf>.

²⁵ CAMPBELL, op. cit., p. 39.

²⁶ Idem, p. 40.

De acordo com as explanações de Campbell, acerca da figura acima, o que se pode ver é a descrição de um deserto que se encontra atrás da pirâmide. Ele seria representativo dos tumultos existentes na Europa, onde imperavam guerras e mais guerras. À frente da pirâmide e, no caso, a partir do estabelecimento do novo país é possível ver plantas crescendo o que seria o florescimento de uma nova vida.²⁷

Em comparação com o quadro de W. E. Scott, podemos ver claras similaridades não restritas ao campo visual, mas em termos de ideologia também. As cercas de arame farpado separam o soldado afro-americano das perturbações da batalha sendo travada atrás dele. Sua localização em um terreno que poderia se dizer, relativamente, mais calmo e segurando a bandeira norte-americana naquele espaço pode ser interpretado como uma perspectiva de tempos menos tribulados para ele e para os seus “irmãos” que compartilham do mesmo fardo em solo norte-americano.²⁸ A arma que se encontra em sua mão, da mesma maneira, pode ser vista como uma perspectiva de que as conquistas não viriam assim tão fáceis.

A projeção de um novo papel a ser ocupado pelo afro-americano está em conexão com as expectativas pregadas por amplos seguimentos da população e pôde ser notada através de determinadas atitudes presenciadas e narradas em periódicos. Relatos deste tipo apareceram no texto “*New Negroes*”, na seção *The Looking Glass*, nesta edição de novembro de 1918. Nele são apresentados incidentes em que afro-americanos desafiam leis como o estabelecimento de assentos reservados a brancos, ou a revelação de uma postura rude em se expressar contra tratamentos que consideravam inadequados.²⁹

O fim da Primeira Guerra Mundial, como era de se esperar, trouxe com ela os tão propagados sentimentos de esperança de completo reconhecimento social. No entanto, o que se verifica nas páginas de *The Crisis* é uma postura que procurou discutir e mesclar a hombridade em se lutar aquela guerra com a aparente inércia dos governos dos Estados Unidos e dos demais vitoriosos em estabelecerem medidas efetivas para a melhoria das condições de vida dos povos subjugados do mundo. Este duplo programa de discussão esteve presente nas edições da revista, nos seis meses que se estendem do fim da guerra mundial até o advento da última imagem a ser analisada por nós neste trabalho.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Pode ser observado no carimbo do exemplar adquirido pela biblioteca da Universidade de Indiana que estes tempos estavam bem próximos, pois de acordo com a datação, 06 de novembro de 1918, restavam cinco dias para a assinatura do armistício que encerrou o conflito.

²⁹ *The Looking Glass. New Negroes. The Crisis*, New York, v. 17, n. 1, pp. 26-27, Nov. 1918.

O sentimento de desdém começou a se acirrar e parecer mais evidente com o passar do tempo. A edição, do mês de maio de 1919, pode ser vista como emblemática, pois apesar de ser reconhecida como *First War History Number*, dedicada à história da Primeira Guerra Mundial, alcançando o expressivo número de 100.000 cópias, mais parece se pautar em críticas em relação à oportunidade que estava sendo perdida em se estruturar uma sociedade global mais justa.

A obra elaborada por Lorenzo Harris procura fazer uma clara homenagem à bravura e determinação apresentada pelos soldados afro-americanos no conflito. Contudo, podemos observar, nesta produção, elementos subjetivos que caracterizam e expõem determinados anseios, que estariam permeando os pensamentos de todos aqueles insatisfeitos com o desequilíbrio entre o que o afro-americano tinha oferecido em contrapartida com o que tinha recebido pelo seu apoio na guerra.



Figura 7: A necessidade de registrar os feitos realizados pelos soldados afro-americanos estava em pauta durante e após a Grande Guerra. HARRIS, Lorenzo. “The American Negro’s Record in the Great World War”. *The Crisis*, New York, v. 18, n. 1, May 1919, il.

Numa rápida descrição da obra, pode-se notar a figura de um soldado afro-americano com sua face cerrada em processo de produção de um monumento com a finalidade de se registrar os

elementos que guiaram sua participação na guerra mundial. O monumento cuja inscrição “*The American Negro’s Record in the Great War*”, traz de maneira reiterada os valores, mais do que as palavras, “*Loyalty*”, “*Valor*”, “*Achievement*”. Como podemos ver, todos estes recursos se encontram sob a égide da bandeira e da águia, símbolos do país denotando com isso os preceitos de sua representatividade.

Em observação às hipóteses interpretativas que podem ser levantadas no que se referem à configuração da imagem, nossas atenções recaem sobre a necessidade de se fazer registrar, o mais rápido possível, aqueles elementos que estiveram com eles nos campos de batalha. Esta hipótese se mostra coerente ao se observar os mecanismos utilizados pelo soldado negro para deixar inscrito para a posteridade que ele esteve presente naquele momento decisivo da história mundial. Para isso, ele se utiliza improvisadamente de uma faca e de outra lâmina, que poderíamos, até mesmo, suspeitar que seja da baioneta de um “irmão de armas” que teria ficado pelo caminho, na luta para a promoção de um mundo mais democrático.

Juntamente com esta pressa que se faz necessária, como se a fisionomia desta representação do soldado negro norte-americano estivesse prevendo a intenção de diversos seguimentos da sociedade de seu país de limá-lo da história do conflito, o atributo que mais está em destaque, tanto no monumento que está sendo entalhado por ele, quanto na figura em si, é a lealdade mais uma vez destacada pelo artista. Acreditamos que esta intenção não é apenas casual. O fato das palavras *Valor* e *Achievement* estarem levemente contornadas pode representar a perspectiva de que o governo dos Estados Unidos e a sociedade em sua larga escala ainda não se prontificaram em reconhecer e conceder direitos completos de cidadania para os afro-americanos. Nesta perspectiva, a lealdade se apresenta como princípio elementar inerente à população negra em relação ao país, o que não significa que os outros princípios não sejam importantes e merecedores de serem profundamente gravados em sua estrutura social. Por mais que eles não sejam reconhecidos pela sociedade estadunidense, ela pode contar indiscutivelmente com a lealdade de seus compatriotas negros.

Ao se analisar o conteúdo textual presente neste número da *The Crisis*, como notas explicativas, questionamentos para autoridades governamentais e produções de caráter poético, pode-se postular a existência de uma forte relação entre este conteúdo e os signos, nem sempre tão nítidos ou não assimilados pelos leitores, da obra. Destacamos aqui um artigo escrito por Du Bois a fim de se proceder e especificar a coerência quanto ao que se pretendia na elaboração do número de maio de 1919.

O artigo “*Returning Soldiers*”, um dos mais conhecidos elaborados pelo editor, transmite para o público suas aspirações e frustrações acerca do futuro dos cidadãos negros nos Estados Unidos.³⁰ Após uma explanação acerca do pró-atendimento de milhares de homens negros e da revista *The Crisis* no momento da convocação, Du Bois se incluindo entre aqueles que retornavam para um país visto por ele como, ainda sendo, uma terra vergonhosa, expõem ao público que a guerra não acabou para eles.

Pode-se identificar a profunda conexão existente entre o texto com a proposta apresentada na obra acima. Nela, vemos o soldado afro-americano ainda em seu uniforme e a baioneta encostada na estrutura em que inscreve os ideais que espera, sejam reconhecidos por todos. O momento, cujo tempo não pode ser perdido, de deixar devidamente registrado nos anais da história os seus feitos é um processo que está por se escrever e ele se torna um processo contínuo que encontraria em solo norte-americano novas batalhas a serem empreendidas.

A entrega da NAACP, de seus patrocinadores e contribuintes atuando dentro e fora do órgão, e da revista *The Crisis*, por intermédio das paixões e temperamento de seu editor, W. E. B. Du Bois, é representativo do espírito patriótico que foi exigido por aquele momento. Juntamente com o dever entendido de se preservar os ideais democráticos ameaçados pelo belicismo germânico, estava o sentimento de que aqueles mesmos preceitos fossem elementos concretos e sinônimos de suas recompensas futuras. Contudo, a estrutura social estadunidense, em que as concepções de divisão entre grupos sociais estão rigidamente associadas a preceitos raciais, impossibilitou ganhos mais efetivos nesta direção.

O que se sucedeu após o conflito armado, não foi uma derrota completa para os afro-americanos em si. As experiências adquiridas no conflito e suas reverberações em terras americanas revelaram um grupo com uma capacidade mais notável de agir frente às desavenças criadas pelos seus párias estadunidenses. Soma-se a isso, o crescimento de um interesse por tudo que seja proveniente de seu grupo cultural o que encontrará, em meados da década 1920, uma expansão até então não vivenciada.

Referências Bibliográficas

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

³⁰ DU BOIS, W. E. B. *Returning Soldiers*. **The Crisis**, New York, v. 18, n. 1, pp. 13-14, May 1919.

ELLIS, Mark. **Race, war, and surveillance**: African Americans and the United States government during World War I. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

FAIRCLOUGH, Adam. **Better day coming: Blacks and equality, 1890-2000**. New York: Penguin Books, 2002.

GOSSETT, Thomas F. **Race: the history of an idea in America**. Dallas: Southern Methodist University Press, 1963.

KIRSCHKE, Amy Helene. **Art in Crisis**: W. E. B. Du Bois and the struggle for African American identity and memory. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

KORNWEIBEL, Jr., Theodore. **No Crystal Stair**: black life and the Messenger, 1917-1928. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1975.

LENTZ-SMITH, Adriane. **Freedom struggles**: African Americans and World War I. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2009.

WILSON, Sandra Kathryn (ed.). **The selected writings of James Weldon Johnson**: The New York Age editorials (1914-1923). Vol. 1. New York: Oxford University Press, 1995.

WILLIAMS, Chad Louis. **Torchbearers of Democracy**: The First World War and the Figure of the African-American Soldier. Dissertation (Doctor of Philosophy), Princeton University, Ph. D., 2004.

Fonte primárias

The Crisis, New York, v. 14, n. 1, May 1917

The Crisis, New York, v.14, n.2, Jun. 1917

The Crisis, New York, v. 14, n.3, Jul. 1917

The Crisis, New York, v. 14, n. 5, Sept. 1917

The Crisis, New York, v. 15, n. 4, Feb. 1918

The Crisis, New York, v. 16, n. 2, Jun. 1918

The Crisis, New York, v. 17, n. 1, Nov. 1918

The Crisis, New York, v. 18, n. 1, May 1919

The Messenger, New York, v. 1, n. 11, Nov. 1917.

Sites

<http://www.state.gov/documents/organization/27807.pdf>.

Walt Disney no Brasil – Fatos e Propaganda na Imprensa Brasileira em 1941

Celbi Vagner Melo Pegoraro
Doutor em Ciências da Comunicação
Universidade de São Paulo (USP)
celbipegoraro@usp.br

Palavras-chave: Walt Disney. Cinema. Estado Novo. Imprensa. Animação.

Introdução

Walter Elias Disney é considerado um dos grandes gênios do século 20. Desde muito jovem, quando produziu seus primeiros curtas animados, e, em 1923, com as “Comédias da Alice”, já demonstrava potencial para grandes novidades na área do entretenimento. Foi assim com “Mickey Mouse” em 1928, “Branca de Neve” em 1937, “Fantasia” em 1940, a Disneylândia em 1955, as novidades tecnológicas na Feira Mundial de Nova York em 1964, e com seus planos futuristas para uma cidade protótipo do futuro, *Epcot* (WATTS, 1997). Além disso, Disney também promoveu mudanças culturais e fomentou a criação de novas empresas na Europa, Ásia e na América Latina, fazendo com que empreendedores locais gerenciassem sua marca. Muitas dessas empresas tornaram-se líderes graças ao apoio inicial de Walt Disney.

Tendo na última década pesquisado muitos ramos da Disney, sabia que uma grande lacuna histórica permanecia aberta — a história sobre Disney no Brasil, mais especificamente a viagem dele ao país em 1941. A ideia foi sugerida pelo amigo Didier Ghez, quando trabalhava para a *The Walt Disney Company* em São Paulo em 2003. Aos poucos o projeto foi amadurecendo e aproveitei para usá-lo como tema de um Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2007 (PEGORARO, 2007). A ideia inicial era elaborar os perfis de personagens que viveram a história para recontar a história da viagem de Walt Disney ao Brasil. Não apenas sua influência, como também o início da produção nacional e a criação de grandes empresas. Foi assim com a indústria de dublagens iniciada lá atrás com Braguinha, atingindo o ápice com Herbert Richers. E também com o mercado editorial e de licenciamento, liderados respectivamente por Victor Civita e Elcan Diesendruck.

A pesquisa teve passos mais lentos devido a coincidência de estar produzindo pesquisas paralelas na pós-graduação em Política e Relações Internacionais da Fundação Escola de Sociologia

e Política de São Paulo e posteriormente no mestrado e doutorado da Escola de Comunicações e Artes da USP. O atraso foi positivo pois trouxe amadurecimento acadêmico e um maior rigor na análise dos documentos históricos e jornalísticos. Estes últimos, mais problemáticos devido a precariedade, achismos e censura da imprensa na época. A maior oferta de material digitalizado de jornais ainda existentes e dos antigos e extintos via Biblioteca Nacional propiciaram desdobrar em detalhes os mais diferentes eventos desta história.

A proposta deste artigo é apresentar um sumário dos principais resultados e elencar os maiores desafios desta pesquisa, cujos objetivos foram averiguar e analisar dados sobre a viagem de Walt Disney ao Brasil em 1941, bem com seus motivos, agenda de eventos, encontros, entrevistas, visitas técnicas, gravações e ações diplomáticas. Além de verificar a veracidade das informações na imprensa sob a censura do Estado Novo no governo Vargas. O resultado, espera-se, leve a publicação de um livro.

Imprensa e documentos de pesquisa

O levantamento apresenta muitas transcrições dos jornais da época e, a não ser quanto a algumas imprecisões, omissões ou discordâncias explicitadas, as reportagens tiveram seus conteúdos confirmados em outras fontes (livros, documentos oficiais, filmes, documentários, etc.). Trata-se de uma pesquisa exaustiva realizada entre 2003 e 2016. Foram lidas e analisadas mais de mil páginas de periódicos entre 28 títulos de jornais e revistas, a maioria com documentos datados entre 1930 e 1949. Foram selecionados 575 documentos visuais, incluindo cerca de 150 fotografias de Hart Preston para a revista *Life*.

Dentre as descobertas estão entrevistas e encontros de Walt Disney e sua equipe com grandes nomes da imprensa, das artes e das letras (caso de Vinicius de Moraes, Heitor Villa-Lobos, Érico Veríssimo, Ari Barroso, Samuel Wainer, David Nasser, entre outros). Algumas falas de Walt Disney são realmente notáveis tendo em vista o contexto do mundo em 1941.

De modo igualmente importante, há uma pesquisa relacionada aos filmes “Alô Amigos” e “Você já foi à Bahia?” que, não apenas contextualiza as produções, como também descreve quais foram suas inspirações (a jornada pela América Latina), quais os brasileiros que ganharam destaque graças aos filmes, e uma análise crítica sobre como a viagem e os filmes influenciaram na produção de futuros filmes de Disney. Essa análise ganhou credibilidade com o apoio de acadêmicos importantes nesta área como John Canemaker, J. B. Kaufman, Michael Barrier e John Culhane, que responderam dúvidas na checagem de informações.

A descoberta de um farto material referente ao lançamento do filme “Fantasia” (1940) no Brasil, além de diversas críticas e comentários, obrigou a abertura de um capítulo dedicado exclusivamente ao filme-evento. Esse material serve de complemento para mostrar como pensavam os intelectuais brasileiros na época, ainda mais se tratando de uma figura estrangeira como Walt Disney.

Esta pesquisa não foi dedicada a explorar os meandros sociológicos sobre a influência negativa e/ou imperialista de Disney na América Latina. Para isso, já existem diversos livros. Aqui temos uma reflexão histórica sobre o papel cultural que Disney teve no Brasil desde a década de 1930, e suas diversas influências a partir de 1941. O texto, porém, não omite detalhes do contexto político ou referentes aos interesses de Disney no mercado regional, tampouco evita citar detalhes negativos da história. Trata-se de uma pesquisa combinando elementos de biografia, geopolítica, comunicação e artes. Em 1941, os Estados Unidos estavam prestes a entrar na Segunda Guerra Mundial e havia uma preocupação latente de que os países latinos americanos apoiassem as nações do Eixo. Para atraí-los para o lado dos Aliados, foi criado o Programa de Boa Vizinhança — enviando ao Brasil e seus vizinhos dezenas de norte-americanos notáveis nas mais diversas áreas para estreitar as relações entre os países e para conquistar suas mentes e corações (TOTA, 2000, p. 51). Esses agentes da “Boa Vizinhança”, dos quais Walt Disney fez parte, tentavam promover na região o “*american way of life*”. Entretanto, no caso de Walt Disney, a parte mais interessante é que ele não veio especificamente para encontros diplomáticos e “apertos de mãos”. Devido a diversos acontecimentos descritos nesta obra, Disney decide viajar pela América Latina e seus artistas fazem extensas pesquisas históricas e artísticas antes e durante o *tour*. Quando retornam à Los Angeles, o resultado será uma série de curtas-metragens de animação que serão reunidos no primeiro longa-metragem dedicado aos países visitados, “Alô Amigos” (1942).

Do ponto de vista das artes e da cultura, é importante notarmos que estamos tratando de um Walt Disney que tinha 39 anos em 1941, que ainda não era considerado uma peça cultural ou marca globalizada. Ele era apenas o artista, o cineasta, o produtor, o criador de personagens e experiências novas. Seu experimentalismo e inovação chamaram atenção de diversos intelectuais e críticos que na época ficaram fascinados e confusos com suas realizações. Essa noção de respeito artístico permanece latente até o final dos anos 1940, antes da entrada da televisão e do maior impacto da publicidade na década de 1950.

Observando pelo lado da comunicação, apesar da grande variedade de jornais e revistas existentes nos anos 1940, o Brasil vivia sob a ditadura do Estado Novo e a imprensa era

sistematicamente censurada. Alguns tópicos da viagem de Walt Disney foram alvo do governo, que não estava tão interessado em destacar os visitantes norte-americanos por conta dos interesses existentes com a Alemanha. O trabalho de reconstruir o passo-a-passo da agenda de Walt Disney no Brasil precisou de complementos. Além dos jornais e revistas, diversos livros com as memórias de personagens-chaves desta história, publicados anos mais tarde, comprovam fatos e anedotas. Desde 2007, excelentes pesquisas surgiram acrescentando detalhes em suas mais diversas facetas: o documentário “*Walt & El Grupo*” (2008) de Ted Thomas, o livro “*South of the Border with Disney*” de J. B. Kaufman (2009), os livros sobre a campanha de Boa Vizinhança e Nelson Rockefeller do professor Antônio Pedro Tota (2000, 2015) da PUC-SP e a trilogia biográfica de Getúlio Vargas do jornalista Lira Neto. Estas e muitas outras fontes colaboraram na construção do quebra-cabeças desta história.

Motivos: a guerra e a greve

Os estúdios Disney passavam por um período de grande triunfo criativo. Havia experimentado com sucesso a técnica da câmera multiplano no curta-metragem de animação “O Velho Moinho” (1937), dando mais profundidade aos cenários nas animações. “Fantasia” (1940) lançou o *Fantasound*¹ ou o início do som estéreo, trazendo uma nova experiência sonora aos cinemas. Era o período da Era de Ouro, com os lançamentos de “Branca de Neve e os Sete Anões” em 1937 e “Pinóquio” em 1940, e mais dois filmes estavam em produção, “Dumbo” e “Bambi” (BARRIER, 1999). Porém, o estúdio logo mais sofreria grande turbulência interna e externa.

A primeira turbulência, de ordem externa, era a Segunda Guerra Mundial iniciada em 1939, cujo conflito dividia as nações entre os grupos dos Aliados contra os das Potências do Eixo. Os Aliados eram formados por França, Grã-Bretanha, China, União Soviética e Estados Unidos. As nações do Eixo eram formadas por Alemanha, Itália e Japão. No dia 16 de agosto de 1940, o presidente dos Estados Unidos da América, Franklin Delano Roosevelt, criava a CIAA (*United States Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*), um birô coordenado por Nelson Rockefeller que seria responsável por gerenciar todas as questões diplomáticas relacionados aos países da América Latina.

Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) era o segundo filho de John D. Rockefeller Jr., magnata da bilionária família que controlava o negócio do petróleo nos Estados Unidos, com a

¹ *Fantasound* – o sistema de áudio em estéreo testado em algumas salas nos EUA não pôde ser experimentado na América Latina.

empresa Standard Oil Company presente em vários países da América Latina. Educado com base em preceitos evangelistas, formou-se em estudos econômicos na Dartmouth College, não era considerado bom aluno, nem tinha vocação para os negócios. Porém, o interesse pelas artes foi usado como ferramenta para Nelson se inserir na política (TOTA, 2000, p. 44). No final dos anos 1930, Nelson e o arquiteto Wally Harrison chegaram a discutir, enquanto comiam sanduíches de bacon e geleia cítrica, um projeto de “mural cinemático” combinando os talentos de Walt Disney e do pintor cubista francês Fernand Léger, que seria projetado em um muro de mármore branco acima das escadas rolantes do lobby do International Building do Rockefeller Center. Infelizmente o projeto foi vítima dos contadores que vetaram o orçamento. Seus promotores, no entanto, se satisfizeram comissionando um mural de Léger para suas residências (SMITH, 2014, p. 108-109).

Trabalhando no Chase National Bank no Departamento de Negócios Estrangeiros, teve um cargo que possibilitou que viajasse com frequência, incluindo a América Latina. A partir de 1934 e nos anos seguintes, Nelson verificou os problemas e o potencial adormecido dos países sul-americanos. E o pior, como o atraso econômico e a instabilidade política abriam margem para revoluções de cunho socialistas, nacionalistas ou nazifascistas (TOTA, 2014).

A maior preocupação dos EUA era que as nações latino-americanas fossem seduzidas pelos ideais nazistas e fascistas, respectivamente de Hitler e Mussolini, o que resultaria na criação de um ambicioso plano do presidente Roosevelt chamado “Política da Boa Vizinhaça”. A campanha também serviria para ampliar a distribuição de filmes e produtos dos EUA na América do Sul, compensando o mercado fechado da Europa.

Em outubro de 1940, o *Office* da CIAA² cria a divisão de filmes *Motion Pictures Session*, cujo presidente nomeado era o executivo John Hay Whitney. Logo após assumir o cargo, foi ele quem procurou Walt Disney para sugerir um plano de viagem por alguns países da América Latina — no caso Brasil, Argentina, Bolívia e Chile — onde Walt Disney seria uma espécie de embaixador da boa-vontade. Foi somente um dos muitos norte-americanos convidados para promover laços de união entre os países do norte e sul. Inicialmente Walt recusou a proposta, porém quando Gunther Lessing — então conselheiro-chefe dos estúdios Disney — assumiu como presidente da subdivisão de curtas-metragens foi que a conexão entre Disney e o birô de Rockefeller realmente nasceu.

O departamento conhecido como *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas* foi gerenciado por Rockefeller, e incluía três divisões: Divisão Comercial e Financeira, Divisão de Comunicações e Divisão de Relações Culturais (TOTA, 2000, p.

² O órgão também era conhecido como Escritório para Assuntos Interamericanos (Office of Inter-American Affairs).

51). O programa tomou nova forma quando Rockefeller recebeu um relatório informando de que vários negócios americanos eram representados na América Latina por alemães e/ou simpatizantes do nazismo. De acordo com o historiador Antônio Pedro Tota, “ironicamente, esses representantes usavam os anúncios e a propaganda das empresas para a difusão, ainda que velada, de mensagens antiamericanas. Nelson acreditava que o futuro desses empreendimentos na América Latina dependia da venda não só de produtos americanos, mas também do modo de vida americano (*“american way of life”*)” (TOTA, 2000, p. 54).

Com grande autonomia nas decisões, Nelson convenceu grandes empresas como General Motors, Ford, Westinghouse e General Electric a investir em propaganda na América Latina em nome do esforço patriótico. Não é coincidência, portanto, que só em 1942 empresas como a Coca-Cola, o sorvete Kibon e a revista Seleções (*Reader’s Digest*) tenham desembarcado no Brasil. O *Office* desempenhava atividades secretas como, por exemplo, pesquisar os interesses políticos dos brasileiros, e montava toda a estrutura para que as divisões de Rádio e principalmente a de Cinema pudessem produzir e transmitir a mensagem americana. Com o passar dos anos, Nelson desenvolveu genuíno interesse pelo Brasil, ajudando como investidor ou até mesmo mecenas em projetos modernos e eficientes dos mais variados tipos, de questões sanitárias na produção de alimentos, ao cultivo da borracha, até o planejamento urbanístico de São Paulo — um resultado disso foram as avenidas Marginais dos rios Pinheiros e Tietê (ROCKEFELLER, 1969).

A segunda turbulência de Disney era de ordem interna. Ainda que filmes como “Pinóquio” e “Fantasia” sejam sucessos artísticos, nenhum dos dois trouxe o retorno esperado para o estúdio. No caso de “Pinóquio”, um sucesso de público e crítica, o problema é que não gerou retorno na mesma rapidez de “Branca de Neve”, ainda mais por ter custado US\$ 2,6 milhões. “Fantasia” custou ainda mais para o estúdio, US\$ 2,8 milhões (valor astronômico na época) (LESJAK, 2014).

Com os lucros de “Branca de Neve e os Sete Anões”, Walt construía um novo edifício para concentrar todos os seus artistas. O novo estúdio em Burbank não agradou a todos na época. Era fragmentado e forçava um sistema de classes entre diferentes níveis e escalões de artistas.

“Pinóquio” e “Fantasia” foram lançados em 1940, quando a Segunda Guerra Mundial estava no auge do outro lado do Oceano Atlântico. Para os estúdios Disney isso significou um bloqueio do mercado europeu. Todo o dinheiro faturado na Europa, mesmo no período após a Segunda Guerra, só poderia ser gasto no próprio continente. Isso explica porque Disney produziu diversos filmes *live-action* (com atores reais) na Europa a partir de 1950 como “A Ilha do Tesouro” (BARRIER, 2007).

O mercado internacional dos estúdios Disney evaporou durante a Segunda Guerra. Antes da guerra, os filmes Disney eram distribuídos em 55 países. Em 1944, 81% do faturamento das bilheteiras era gerado por somente três países: Estados Unidos e Canadá (56%) e Inglaterra (25%). O resto era gerado por México e América do Sul (6%), Australásia (6%) e outras regiões estrangeiras (7%)³ (LESJAK, 2014, p. 2). O veterano animador Ward Kimball demonstrou qual foi o impacto da guerra no faturamento do estúdio numa entrevista de 1988: “Nós conseguimos dois milhões de dólares da Europa com “Branca de Neve”, mas após o início da guerra nós só conseguimos US\$ 200 mil de “Pinóquio” e nada de “Fantasia”. Nós tínhamos um enorme mercado na Europa... contávamos com ela, era o nosso lucro. A guerra causou um corte e o que se podia fazer?” (GHEZ, 2006, p. 70).⁴

Além do mercado europeu bloqueado, os estúdios sofriam com enormes dívidas. Só com o *Bank of America*, o estúdio havia feito empréstimos que acumulavam dívidas de US\$ 3,4 milhões, além das dívidas referentes ao término da construção de seu novo estúdio em Burbank, Califórnia. Walt Disney se viu forçado a promover cortes de pessoal e de custo. Inúmeros projetos para longas-metragens de animação foram suspensos, como versões de “Peter Pan” e “*The Wind in the Willows*”, que só ganhariam novas versões após o fim da guerra, respectivamente em 1953 e 1949.

Walt Disney era o criativo, e Roy Oliver Disney o responsável pela administração e finanças. Nem sempre os dois lados concordavam com tudo. Em várias oportunidades os irmãos discutiam até que Roy terminava por bancar os projetos do irmão. Roy percebeu que a única saída para contornar a dívida era abrir o capital do estúdio para investidores externos. Walt, que já não gostava muito de lidar com o próprio irmão nos assuntos financeiros do estúdio, precisaria agora enfrentar milhares de acionistas que, para ele, nada mais eram que pessoas desconhecidas. Roy preparou o plano para a emissão de ações do estúdio, sem direito a voto, no valor da dívida (US\$ 4 milhões), mas ações tão logo chegaram ao mercado subiram para o preço de US\$ 25 por ação. Para facilitar toda a transação, reorganizaram todas as organizações sob a chancela *Walt Disney Productions* — que incluía a produtora de filmes *Walt Disney Productions Ltd.*; o setor responsável por questões de licenciamento, *Walt Disney Enterprises*; e a *Liled Realty and Investment Company Ltd.*, mantenedora das propriedades ocupadas por Disney. A abertura de capital revelou-se apenas um tapa-buraco. Muitos dos artistas que receberam ações as venderam rapidamente, desvalorizando-as. Walt Disney comprou de volta boa parte das ações (BARRIER, 2007).

³ Annual Report for Employees, 30 de setembro de 1944, citado por LESJAK, David. **Service with Character: The Disney Studio & the World War II**. Theme Park Press, 2014. p. 2

⁴ Strzyz, Klaus in **Walt's People: Volume 3** (editado por Didier Ghez). Xlibris Corporation, 2006. p. 70

Além dos efeitos da guerra, os estúdios Disney enfrentariam em 1941 outro pesadelo para a indústria cinematográfica hollywoodiana: o sindicalismo. Walt Disney custava a reconhecer os efeitos negativos da greve promovida pelos sindicatos. Apesar dos avisos do advogado Gunther Lessing, seus animadores se inscreveram em um novo sindicato independente denominado *Cartoonists Guild*. As novidades incorporadas na lei das relações de trabalho fomentavam a multiplicação dos mais diversos sindicatos, que por sua vez pressionavam seus empregadores a melhorar as condições de trabalho. Era um esforço em massa para que todas as categorias aderissem a um sindicato que fosse atrelado ao *Guild* ou ao *Federation*. O primeiro era ligado a um grupo maior, Fraternidade Internacional (WALT & EL GRUPO, 2008).

Dois importantes estúdios na época sofreram a crise antes de Disney. O estúdio Van Beuren, conhecido pela popular série “O Reizinho” e por novas produções de “O Gato Félix”, se recusou a aceitar a sindicalização de seus artistas, preferindo assim fechar suas portas.

O estúdio dos irmãos Max e Dave Fleischer, responsável pela longa-metragem “As Viagens de Gulliver” (1939), enfrentou a sindicalização de parte dos animadores. Os que não aderiram foram forçados a assinar um documento se comprometendo a não entrar em nenhum sindicato, caso contrário seriam demitidos. Isso resultou numa longa greve, com direito a pressão da distribuidora Paramount, que não ganhava nada com a disputa já que era impedida de lançar novas produções. Os Fleischer ainda tentaram mudar seu estúdio para a Flórida, estado que ainda viabilizava o anti-sindicalismo (BARRIER, 1999). Mesmo tentando afastar, sem sucesso, os líderes de seu grupo de artistas, Fleischer decidiu fechar o estúdio em 1941.

Walt Disney não estava preocupado com os problemas do sindicalismo. Em 1938, ele mesmo entrou na *Society of Independent Motion Picture Producers* (Sociedade dos Produtores Cinematográficos Independentes), ao lado de figuras conhecidas como David O. Selznick, Orson Welles, Sam Goldwyn e Charles Chaplin, afim de desafiar os grandes estúdios que dominavam produção, distribuição e exibição dos filmes, prejudicando os independentes. No ambiente interno, seus animadores não recebiam salários seguindo um padrão.

O salário refletia o que Walt e os demais executivos acreditavam que alguém valia, mas outros detalhes como tempo de casa, por exemplo, não eram levados em conta, o que, somado ao problema da hierarquização, causou uma deterioração nas relações de trabalho.

A perda do mercado europeu levantava boatos sobre cortes de salário e demissões em massa. Foi nesse momento que os artistas descobriram os sindicatos. O sindicato (*Screen Cartoonists Guild*)

era liderado por Herbert Sorrell, um sindicalista duro, esquerdista, extremamente conhecido em Hollywood. A simples menção de seu nome assustava muita gente.

Muitos empregados do estúdio recebiam salários muito baixos. Um dos principais animadores do estúdio, Art Babbit, recebia US\$ 300 semanais, enquanto seu assistente apenas US\$ 30. A demissão de Babbit por conta de suas atividades ligadas ao sindicato acirrou a disputa entre Disney e o ativista Sorrell, servindo de estopim para uma greve em 28 de maio de 1941. Mesmo após a greve, os artistas continuaram sendo recompensados de acordo com sua produção e pela consistência do trabalho de acordo com as prioridades de Disney (BARRIER, 1999).

A possível redução de custos e a demissão de parte da equipe de artistas levaram cerca de 300 empregados, quase metade da equipe do estúdio, a entrar em greve. Os artistas exigiam maiores salários, além de outras questões trabalhistas que incluíam o reconhecimento do sindicato. Walt Disney sofreu muito com a greve. Ele, acostumado a ir ao estúdio por vezes com as filhas, foi recebido por um grupo raivoso gritando palavras de ordem, fazendo piquete e xingando. Foi nesse ponto que Walt sentiu-se traído por todo aquele grupo de artistas em greve. Até então, o estúdio para ele era como uma "família" e ele tinha feito o "favor" de arrumar emprego e dar oportunidade para todos eles, especialmente nos anos da Depressão. Chegava o momento em que o estúdio precisaria se profissionalizar, tornando-se uma verdadeira empresa capitalista, com relações mais rígidas e menos passionais entre patrão e empregados (SITO, 2006).

É a partir deste incidente que, anos mais tarde, Walt Disney passaria a carregar o estigma de anticomunista. Assim como demais membros de Hollywood, prestou depoimento ao congresso. Na época havia a campanha, mais tarde liderada pelo senador Joseph McCarthy, que buscava qualquer informação sobre pessoas ligadas a movimentos ou organizações consideradas comunistas. Vários políticos, jornalistas e sindicalistas foram perseguidos. Hollywood era um alvo natural para os políticos. Era o modo mais fácil de conseguir manchetes, então convocavam pessoas à comissão que investigava atividades antiamericanas (SITO, 2006). O depoimento de Walt Disney ao congresso americano aconteceu em 24 de outubro de 1947, logo após os testemunhos de Gary Cooper e Ronald Reagan.

Walt Disney estava tão estressado e preocupado com toda a crise que demorou a aceitar uma nova proposta do governo norte-americano. Nelson Rockefeller entrou em contato oferecendo financiamento de uma viagem para Walt Disney e sua equipe à América Latina. O pacote da proposta

incluía US\$ 70 mil para os custos da viagem, além de US\$ 50 mil⁵ para a realização de cada um dos quatro curtas-metragens sobre o continente latino-americano (BARRIER, 1999). Rockefeller sabia que Walt não queria viajar para atuar como embaixador representando os EUA, mas ele certamente aceitaria viajar se pudesse aproveitar a ocasião para produzir novos filmes de animação.

Com a possibilidade de produzir novos filmes inspirados em outras culturas e fugir dos crescentes problemas da greve no estúdio, Walt aceitou a proposta. Em entrevista comentou que “existia uma espécie de influência nazista na região. (...) Eles disseram “Nós estamos basicamente interessados no que chamamos de países ABC. Entende? Argentina, Brasil e Chile’... eu disse que me sentiria melhor se fosse lá e fizesse alguma coisa ao invés de apenas trocar cumprimentos” (WALT & EL GRUPO, 2008). O próximo passo foi selecionar o grupo que o acompanharia. A delegação Disney, conhecida como “*El Grupo*”, selecionada para a viagem incluía Walt Disney e sua esposa Lillian, além de 18 artistas do estúdio.

Walt Disney no Brasil e a cobertura da imprensa

As primeiras informações publicadas envolvendo Disney e autoridades brasileiras apareceram em maio de 1941 — envolvia o longa-metragem de animação “Fantasia” que teria estreia no Rio e em São Paulo. Como noticiou o *Jornal do Brasil* em 9 de maio de 1941:

O sr. Phil Reisman, vice-presidente da RKO Radio Pictures Inc., recentemente chegado dos Estados Unidos, ofereceu a bordo do [navio] “Argentina”, uma sessão especial à figuras de projeção no nosso meio cinematográfico, representantes da imprensa e membros do Departamento de Imprensa e Propaganda, aproveitando o filme de Walt Disney e Leopold Stokowsky, “Fantasia”. Entre os presentes, conseguimos destacar o representante do dr. Lourival Fontes, diretor do DIP, Dr. Israel Souto, diretor da Divisão de Cinema e Teatro, dr. Assis Figueiredo, diretor de Turismo, o sr. Vital Ramos de Castro, Dr. Mario Moura de Castro, Srs. Luis Severiano Ribeiro e Luis Severiano Ribeiro Junior, o Sr. Bruno Cheli, diretor gerente da RKO Radio Pictures para o Brasil. A impressão que a obra de Walt Disney deixou em todos os presentes foi de puro deslumbramento. O nosso público pode, desde já, estar certo de que nunca assistiu coisa igual ao que assistirá em “Fantasia”.⁶

Após a exibição bem recebida, os técnicos de Disney procuraram cinemas apropriados para a instalação do sistema de áudio necessário para o filme.⁷ “Walt Disney vem ao Brasil” foi uma das notícias mais comentadas em 1941 (Fig. 1), período de muitas vindas de artistas de Hollywood para

⁵ De acordo com um memorando de 9 de abril de 1942 dos arquivos da RKO — e aparentemente escrito por um executivo da RKO para preservar o acordo verbal informal entre Disney e RKO — está estabelecido que, num acordo não usual a RKO disponibilizaria US\$ 200 mil das bilheterias para a Disney, ou seja, o estúdio recuperaria os custos de produção com o filme. — *Hollywood Cartoons by Michael Barrier*.

⁶ *Jornal do Brasil* — 09/5/1941.

⁷ *Correio da Manhã* — 24/5/1941.

a campanha de Boa Vizinhança. O tour de Walt Disney e comitiva duraria dois meses e passaria por diversos países do continente, incluindo aparições nas estreias nacionais do filme Fantasia. O “El Grupo” chegaria ao Brasil num período delicado da campanha de “Boa Vizinhança”.



Figura 1: Destaque para a vinda de Walt Disney ao Brasil. Diário da Noite de 07/8/1941.

A campanha estava dando sinais de fracasso já em meados de 1941. Diversos artistas e representantes americanos já haviam estado no Brasil para promover o “*american way of life*”, como os atores Henry Fonda, Lana Turner e Tyrone Power, a cantora lírica Grace Moore, e o maestro Leopold Stokowski, os diretores Orson Welles e John Ford, entre outros. Problemas relacionados a pedidos das estrelas, suas maneiras, e mesmo a reciprocidade da visita resultaram numa péssima reputação. O maestro Stokowski gravou 40 músicas selecionadas por Villa-Lobos. Levou o *master* e o disco (*Native Brazilian Music*) nunca chegou ao Brasil. No meio da turbulência política, o chanceler Oswaldo Aranha chegou a ameaçar na imprensa que “mais uma missão de Boa Vizinhança e o Brasil declarará guerra aos Estados Unidos” (TOTA, 2000).

Outra decepção foi a produção dos “filmes bananas”. Um dos casos mais pitorescos foi o filme “Serenata Tropical”, com Don Ameche e Carmen Miranda. Nos EUA, onde o público desconhecia a cultura regional da América Latina, o filme foi um sucesso. Mas nos países latinos foi o contrário.

Ambientado na Argentina, chegou a ser proibido naquele país, pois Carmen Miranda (uma brasileira) aparecia cantando tangos e o filme era uma profusão de ritmos espanhóis, brasileiros e cubanos (LEITE, 2003). Desse modo, o governo norte-americano sugeriu que Walt Disney e seu grupo se afastassem do rótulo diplomático, preferindo apenas dizer aos locais que estavam trabalhando em pesquisa para os filmes, o que era exatamente o que Walt quis desde o início.

Walt Disney chegou ao Brasil em 16 de agosto de 1941. A primeira escala foi em Belém, no estado do Pará.⁸ Logo ao desembarcar, foi recebido pelo jornalista Celestino Silveira, enviado do jornal Correio da Noite e de seu próprio programa de rádio Cine-Rádio-Jornal-Falado. Silveira não esperou o desembarque no Rio, deseja colher impressões de Disney em sua primeira escala brasileira, portando um microfone da emissora paraense.

À tarde, Silveira tomava um refresco no bar do hotel ao lado de Líbero Luxardo quando Walt Disney veio ao seu encontro. De imediato prontificou-se a participar de um "broadcast" (a transmissão) da estação de rádio paraense. Com a aprovação de Walt, à noite os três embarcaram numa "baratinha" (modelo de automóvel produzido por Chevrolet e Ford) e partiram rumo a "peérre" (a estação PRE-3). Nesta escala em Belém, Walt Disney teve seu primeiro contato com as aves e ouviu pela primeira a música "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso.⁹

Walt Disney desembarcou no Rio de Janeiro em 17 de agosto de 1941. Em 18 de agosto ocorreu o primeiro evento oficial da viagem — uma coletiva de imprensa na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Todos os principais jornais enviaram repórteres: Diário da Noite, Jornal do Brasil, Correio da Manhã, etc.¹⁰ Um desses repórteres era o jovem Vinícius de Moraes, que arrancaria detalhes de futuras produções de Walt Disney. A cobertura da imprensa foi abrangente no que trata de eventos e reuniões com personalidades importantes do campo artístico. No entanto, a cobertura do ponto de vista político foi bastante restrita.

Na quarta-feira, 4 de setembro, Walt Disney visitou o Palácio do Catete, sede do governo federal onde se encontrou em audiência com o presidente Getúlio Vargas. Evidentemente tratou-se de uma reunião formal com temas gerais sobre a visita ao Brasil, a estreia de "Fantasia" e os interesses culturais que seriam aproveitados nos futuros filmes. Ao contrário de outros eventos, os jornais foram

⁸ **O Jornal**, 13/8/1941, p. 11.

⁹ **A Cena Muda**, 18/8/1942.

¹⁰ A compilação editada é baseada em reportagens selecionadas: Walt Disney na ABI, **Jornal do Brasil**, 19/8/41, p. 9; Fantasias em torno de Walt Disney, Entrevista coletiva no "roof garden" da ABI, **O Imparcial**, 19/8/41, p. 1-2; Está no Rio Walt Disney, **Diário de Notícias**, 19/8/41, capa.

bastante discretos em relação ao encontro. Vejamos dois exemplos — o primeiro do jornal *A Manhã* e, em seguida, do *Jornal do Brasil*.

Recebidos, para despacho, pelo presidente da República — No Palácio do Catete o produtor cinematográfico Walt Disney

O presidente da República recebeu, ontem, para despacho, no Palácio do Catete, o sr. almirante Henrique Aristides Guilhen, ministro da Marinha, general Eurico Gaspar Dutra, ministro da Guerra e Lourival Fontes, diretor geral do Departamento de Imprensa e Propaganda. Em audiência o chefe do Governo recebeu os srs. John Whitney, representante da Comissão Rockefeller, Walt Disney, produtor cinematográfico de desenhos animados e Gustavo Armbrust, presidente da Cruzada Nacional de Educação.¹¹

No Catete Walt Disney

Em audiência especial, Walt Disney foi recebido, ontem, pelo Presidente Getúlio Vargas. O produtor de desenhos animados estava acompanhado do Sr. Assis Figueiredo, diretor da Divisão de Turismo do Departamento de Imprensa e Propaganda. Feitas as apresentações pelo Sr. Lourival Fontes, Walt Disney palestrando com o chefe do Governo transmitiu as suas impressões sobre o Brasil, confessando o seu encantamento pela beleza de nossa terra, pela ordem e pelo progresso que se notam em todos os setores da atividade pública.¹²

Esta descrição demonstra que Lourival Fontes não deu maior importância a esta visita. O Departamento de Imprensa e Propaganda enviou aos jornais um material muito resumido — basicamente uma fotografia protocolar e alguns linhas descrevendo o evento — que ganhou suas variações textuais em cada jornal. Por outro lado, o DIP demonstrou muito interesse e forneceu mais informações sobre outra audiência realizada no mesmo dia no gabinete de Vargas. De acordo com o jornalista Lira Neto, autor da trilogia biográfica de Getúlio Vargas, o visitante — o escritor e jornalista português Antônio Tavares Ferro, autor de “Salazar: o homem e sua obra” e diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), organismo responsável pelo controle de informação na ditadura salazarista, era um nacionalista exacerbado, entusiasta declarado de Hitler e Mussolini. O escritor português idealizara a “Política do espírito”, um amplo projeto de promoção do civismo e do culto a Salazar junto ao povo lusitano (NETO, 2013, p. 397-398).

O problema de fundo era que o DIP estava disposto a reduzir a ressonância da Política de Boa Vizinhança que, arquitetada para atrair toda a América Latina, ganhara naquele momento um esforço grandioso do governo norte-americano. Havia argumento para essa postura. Do ponto de vista da guerra na Europa, a Alemanha nazista avançava sobre o Leste ameaçando a União Soviética, o que trazia a preocupante perspectiva de que Hitler era invencível. “Os repetidos êxitos germânicos

¹¹ *A Manhã*, 05/9/41, p. 7.

¹² *Jornal do Brasil*, 05/9/41, p.11.

pareciam corroborar a superioridade da máquina de guerra da Alemanha sobre os demais exércitos do mundo, enchendo de razões os simpatizantes do Reich nas Forças Armadas brasileiras” (NETO, 2013, p. 398).

Um aspecto interessante deste período da viagem de Walt Disney é que se trata de um momento histórico anterior ao mundo globalizado como conhecemos após o fim da Segunda Guerra Mundial. E do ponto de vista das produções culturais, observamos um período em que palavras como “marca” não eram usadas. Muitas vezes as pessoas se espantam com o destaque dado por tantos intelectuais sobre a produção Disney, porém é necessário compreender de que em 1941 Walt Disney ainda não era “Walt Disney”. Ele tinha 39 anos e era mais reconhecido como artista do que propriamente uma figura cultural, uma marca de filmes e produtos ou mesmo titã da produção cinematográfica. Essa transformação na imagem de Walt Disney somente ocorrerá a partir da explosão midiática dos anos 1950 com os programas de televisão e a inauguração da Disneylândia em 1955. Neste momento, enfim, Walt Disney se torna uma figura global quase maior que a vida.

Exemplos dessa simpatia artística são diversas. O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948) afirmara que:

Às vezes fico assustado quando vejo seus filmes. Assustado por causa de alguma perfeição absoluta no que ele faz. Este homem parece saber não só a magia de todos os meios técnicos, mas também todas as vertentes mais secretas do pensamento humano, imagens, ideias, sentimentos... Ele cria em algum lugar no reino do mais puro e nas profundezas do primitivo” (LEYDA, 1986).

O pintor catalão Salvador Dalí ficou encantado com diversas criações em animações, especialmente a sequência “Elefantes Cor-de-Rosa” de “Dumbo” (1941) considerando um ótimo exemplo de surrealismo. Dalí se tornaria amigo de Disney e trabalharia em projetos como o curta-metragem de animação “Destino” (BARRIER, 2007).

Um filme como “Fantasia”, reunindo animação e música clássica, é um prato cheio para a análise dos críticos e intelectuais, mesmo aqueles que, por alguma razão, tenham renegado as demais produções Disney. Nos EUA, a crítica recebeu o filme com muito ceticismo. Acusavam Disney de uma certa arrogância com sua nova produção. Os mais sérios soltaram frases massacrantes em suas críticas como “Um prejuízo para a boa música e para a arte da animação”, “Uma chatice interminável”, ou ainda “Acorde-me quando terminar”.¹³ No Brasil, parte da crítica também considerou pretensiosa a tentativa de Disney em misturar duas formas distintas de arte: música e cinema. A exibição do filme no Brasil em 1941 chamou a atenção de expoentes intelectuais. A revista

¹³ Frases citadas no documentário “Walt Disney – o sonho de um homem”, de 1981.

Clima foi uma publicação editada entre 1941 e 1944, que trazia longos ensaios com críticas literárias, teatrais e de cinema. A edição nº 5, editada em outubro de 1941, é quase totalmente dedicada ao estudo e à crítica de “Fantasia”, com trabalhos de Rui Coelho, Sergio Milliet, Oswald de Andrade, Paulo Emílio de Sales Gomes, Francisco Luis de Almeida Sales, Flavio de Carvalho e Plínio Sussekind Rocha. Monteiro Lobato escreveu sua opinião sobre “Fantasia”, cujo texto supostamente não fora incluído na revista Clima. Lobato, um fã de Disney (gostaria de ver seus personagens numa produção do estúdio) reverenciou “Fantasia” e descreveu sua experiência na exibição do filme.

A posição crítica dos intelectuais respeita Disney como líder de uma arte coletivista, em que liberava e legitimava os trabalhos dos artistas da sua equipe. É evidente que precisamos colocar toda essa análise novamente dentro do contexto histórico. Os estúdios Disney ainda viviam um período de alta experimentação, com origem ainda no final dos anos 1920 com as experiências sonoras de “Mickey Mouse”, com a diversidade narrativa e estética das “*Silly Symphonies*” e com a produção dos primeiros longas-metragens de animação. O padrão de produção em série imposto e a nova realidade econômica da produção em Hollywood no pós-guerra, somado a popularização da televisão anos 1950, levaram a uma padronização do estilo Disney, ainda que possamos observar variedades técnicas e estéticas ao longo dos anos.

A crítica acompanhou essa transformação e aos poucos Walt Disney perdeu a aura de “artista” para ter elevada a sua qualidade, para lembrar Érico Veríssimo, “industriosa” (VERISSIMO, 2006, p. 413-419). Mesmo no pós-guerra, e se recuperando do aperto financeiro, Disney produziu uma série de “package films” (os “filmes pacote” ou antologias) — produções que somavam uma série de curtas-metragens ou dois média-metragens — casos de “Música, Maestro!” (*Make Mine Music*, 1946), “Como é bom se divertir” (*Fun and Fancy Free*, 1947), “Tempo de Melodia” (*Melody Time*, 1948) ou “As Aventuras de Ichabod e o Sr. Sapó” (*The Adventures of Ichabod and Mr. Toad*, 1949). Mesmo contendo experimentações, a crítica percebeu uma redução no aspecto “puramente” artístico, no sentido de inovação ou provocação. Quando Disney retomou os longas-metragens nos anos 1950 com “Cinderela” (1950), “Alice no País das Maravilhas” (1951) e “Peter Pan” (1953), a comparação com as produções pioneiras dos anos 1930 e 1940 se tornou inevitável, e os intelectuais torceram o nariz, a despeito do aumento da popularidade de Disney, que começava aos poucos sua incursão ao mundo da televisão. A observação é importante, pois essa evolução da crítica no Brasil, não difere de seus correlatos na imprensa estrangeira.

Walt Disney e sua delegação encontraram-se com diversos artistas brasileiros. É o caso de Nássara, Cartola, Paulo da Portela (a despeito do governo Vargas e parte da imprensa menosprezar o

samba do morro), Ary Barroso, os cartunistas J. Carlos, Augusto Rodrigues, Álvaro Cotrim (Alvarus); além de Vinícius de Moraes, Heitor Villa-Lobos, Nestor Amaral, Hekel Tavares e Radamés Gnattali. A pesquisa não só compilou e descreveu os mitos conhecidos sobre muitos desses encontros, como também buscou a versão real dessa história, buscando uma maior compreensão da agenda de compromissos da delegação Disney durante sua passagem pelo Brasil.

Considerações finais

Três pontos merecem destaque: primeiro, do ponto de vista da imprensa, embora a censura do Estado Novo exercesse pressão impiedosa nos veículos de comunicação, há um registro vasto e valioso sobre a passagem de figuras como Walt Disney ao Brasil que, complementados com documentos oficiais, biografias e outras pesquisas, colaboram para melhor compreensão deste período histórico.

Segundo, houve um genuíno interesse no intercâmbio artístico e cultural entre brasileiros e a delegação Disney. Desde o encontro com cartunistas brasileiros, a visita ao morro para apresentações de samba da Portela, até as gravações com músicos e compositores respeitados, resultou num material que foi, em boa parte, bem aproveitado pelos estúdios Disney em anos posteriores.

Terceiro, embora a viagem de Walt Disney pela América Latina seja comumente vista como a presença de um “agente imperialista” da Política de Boa Vizinhança, o levantamento demonstrou que dentro do programa do governo Roosevelt Walt Disney foi muito mais uma vítima de circunstâncias que o forçara a participar da empreitada devido à alta instabilidade de seu estúdio devido à greve e a grande restrição orçamentária, resultado dos efeitos da Segunda Guerra Mundial na Europa. Houve intercâmbio com o governo brasileiro no que se refere a sugestões e conselhos sobre a produção cinematográfica e a qualidade das gravações em áudio, ainda muito precárias no Brasil.

A viagem de Walt Disney ao Brasil entre 16 de agosto e 8 de setembro de 1941 representou somente uma parte da aventura que desvendou os países latino-americanos. Buscamos aqui apresentar um panorama básico dos resultados que, evidentemente, estão detalhados na pesquisa completa que será oportunamente publicada.

Referências bibliográficas

BARRIER, Michael J. **Hollywood Cartoons - American Animation in Its Golden Age**. New York: Oxford University; 1999.

_____. **The Animated Man: A Life of Walt Disney**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

GHEZ, Didier (org.). **Walt's People: Volume 3**. Xlibris Corporation, 2006.

KAUFMAN, J.B. **South of the Border with Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. New York: Disney Editions, 2009.

LEITE, Sydney Ferreira. **O Cinema Manipula a Realidade**. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

LEYDA, JAY (Ed.). **Eisenstein on Disney**. Trans. Alan Upchurch. Calcutta: Seagull, 1986.

LESJAK, David. **Service with Character: The Disney Studio & the World War II**. Theme Park Press, 2014.

NETO, Lira. **Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PEGORARO, Celbi. **Disney no Brasil: Como tudo Começou**. Monografia de TCC do curso de jornalismo. São Paulo: Universidade Mackenzie, 2007.

ROCKEFELLER, Nelson. **As Condições de Vida nas Américas — Texto Completo do Relatório Rockefeller** — Rio de Janeiro: Record, 1969.

SITO, Tom. **Drawing the Line: the untold story of the animation unions from Bosko to Bart Simpson**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

SMITH, Richard Norton. **On his own terms: A life of Nelson Rockefeller**. New York: Random House, 2014.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VERISSIMO, Erico. **Gato preto em campo de neve**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

Walt & El Grupo. [filme]. Dir. Ted Thomas. EUA, 2008. 107 min.

WALT DISNEY, ONE MAN'S DREAM. [filme]. Dir. Phil May. Walt Disney Productions, 1981. 120 min.

WALT DISNEY, THE MAN BEHIND THE MYTH. [filme]. Dir. Jean-Pierre Isbouts. Pantheon Productions, 2001. 120 min.

WATTS, Steven. **The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life.** (Columbia: University of Missouri Press, 2001) orig. Boston: Houghton Mifflin, 1997.

Periódicos

A Manhã

Careta

Cine Repórter

Cinearte

Clima nº 5 e nº 6 — outubro de novembro de 1941.

Correio da Manhã (RJ)

Correio Paulistano (SP)

Diário Carioca

Diário da Noite (RJ)

Diário de Notícias (RJ)

Diretrizes (revista)

Folha de S. Paulo

Gazeta de Notícias (RJ)

Jornal do Brasil (RJ)

Life (aproximadamente 150 fotografias de Hart Preston)

O Cruzeiro

O Estado de S. Paulo

O Globo

O Imparcial (RJ)

O Jornal

O Tico-Tico

Revista da Semana

Scena Muda/ A Cena Muda

Time Magazine

Cinema de resistência no capitalismo contemporâneo: um estudo da obra de Michael Moore

Cristiane Toledo Maria

Doutora em Letras

Universidade de São Paulo (USP)

Ex-bolsista CAPES

c.toledomaria@gmail.com

Palavras-chave: Cinema Político. Século XXI. Classe Trabalhadora.

Desde o início de sua carreira cinematográfica, com o documentário *Roger e Eu* (*Roger and Me*, EUA, 1989) até suas produções mais atuais, como *O Invasor Americano* (*Where to invade next?*, EUA, 2015), o cineasta norte-americano Michael Moore tem sido considerado um dos mais famosos documentaristas do mundo. Com seu sucesso iniciado no final da década de 1980 e sua popularidade aumentada após o atentado de 11 de setembro no início do século XXI, a obra de Michael Moore pode ser entendida como um termômetro da movimentação política e cultural de seu país.

Para entendermos o fenômeno Michael Moore, precisamos investigar a sua obra dentro de um impasse vivido pelo cinema político como um todo nas últimas décadas, especialmente nos Estados Unidos. Vivemos num momento histórico que, de um lado, aponta para a crise do capitalismo e, de outro, para a fragmentação política da classe trabalhadora.

Em outras palavras, o contexto político de Michael Moore é o de crise de identidade da classe trabalhadora. Nas últimas quatro décadas, com o surgimento da chamada era pós-industrial e a mudança do capitalismo regulado pelo estado de bem-estar social para o capitalismo “desorganizado” do neoliberalismo, diversos países passaram por um processo de declínio do poder econômico e político da classe trabalhadora. E é exatamente nesse momento que existe a condição histórica para o surgimento e a popularidade de Michael Moore nos Estados Unidos, país que se encontra no centro tanto do capitalismo quanto da crise de identidade da classe trabalhadora.

Qual é, então, o método desenvolvido pelo cineasta para lidar com a crise de representação e comunicação vivida pela arte política nas últimas décadas, e também com as condições de representação da luta de classes dentro da indústria cultural norte-americana? Precisamos analisar mais detalhadamente a obra do cineasta para poder compreender quais escolhas estéticas e políticas

são feitas, suas consequências para o objetivo contra-hegemônico de Michael Moore, e os avanços e limites de tais técnicas e pontos de vista.

O objeto de análise escolhido para esta apresentação foi o documentário *Capitalismo: uma história de amor* (*Capitalism: a love story*, EUA, 2009), filme que tem como proposta inicial investigar as causas e consequências da crise financeira que abalou os Estados Unidos e o mundo em 2008. Porém, o filme amplia sua área de análise, funcionando como uma espécie de síntese da obra de Michael Moore. Temas como o poder das corporações, as demissões em massa, o papel da mídia e a administração dos governos Reagan e Bush são retomados durante o percurso da análise do cineasta para entender seu momento histórico e o funcionamento do capitalismo e da luta de classes no atual cenário.

Primeiramente, podemos observar que há no filme um processo de figuração narrativa que se divide essencialmente em dois grupos sociais, posicionados de forma antagônica: “Nós” e “Eles”. Os únicos que são diretamente pertencentes ao grupo Nós seriam os “pobres” (os trabalhadores, os desempregados e os desalojados, representados em sua maioria por negros, mulheres, jovens e latinos). Quanto ao grupo “Eles”, temos os “ricos” (os acionistas, os presidentes das corporações e os políticos que enriqueceram trabalhando com consultoria para empresas).

É clara a distinção entre esses dois grupos, bem como o posicionamento de Michael Moore (seja como personagem, narrador e diretor) a favor do primeiro grupo. Além disso, tal postura também não é novidade no cinema de Michael Moore. Portanto, para além desse elemento, precisamos nos perguntar: de que maneiras esse grupo dos “pobres” é constituído ao longo da narrativa deste filme em específico?

Se compararmos este aos documentários anteriores de Michael Moore, temos a impressão de que *Capitalismo: uma história de amor* consegue figurar de maneira um pouco mais concreta os representantes de uma possível “classe trabalhadora”, mesmo que ele não utilize esse termo diretamente. Há, no decorrer de toda a narrativa, histórias em que os trabalhadores não são apenas vítimas individualizadas dos “vilões capitalistas”, como na maioria de seus filmes anteriores, mas também um esboço de grupos de resistência. Esses grupos de resistência são de diversos tipos, como organizações contra o despejo de famílias de suas casas, fábricas que funcionam como cooperativas ou autogestão, e ocupações de fábricas para exigir direitos trabalhistas. O documentário inclusive incorpora vídeos feitos pelos próprios trabalhadores para registrar tais resistências, sinais de um impulso de autorrepresentação de classe.

No entanto, apenas um personagem em todo filme utiliza a expressão “classe trabalhadora”. Quais seriam os motivos para a quase completa inexistência de um termo que se refira mais diretamente ao conceito de “classe”, até mesmo num filme que já começa a esboçar uma fase de consciência de classe?

O primeiro motivo é que o termo “classe trabalhadora”, ligado ao conceito de “proletariado” (e sua direta oposição ao conceito de “burguesia”), não parece dar conta das complexidades sócio-históricas vividas nas últimas décadas nas relações de trabalho, tanto no centro quanto na periferia do capitalismo. Alguns sociólogos do trabalho têm adotado termos mais abrangentes e que lidem com essa nova morfologia do trabalho. O brasileiro Ricardo Antunes, por exemplo, trabalha com uma noção ampliada de classe trabalhadora, que inclui

(...) todos aqueles e aquelas que vendem sua força de trabalho em troca de salário, incorporando, além do proletariado industrial, dos assalariados do setor de serviços, também o proletariado rural, que vende sua força de trabalho para o capital. Essa noção incorpora o proletariado precarizado, o subproletariado moderno, part time, o novo proletariado dos McDonald's, os trabalhadores hifenizados de que falou Beynon, os trabalhadores terceirizados e precarizados das empresas liofilizadas de que falou Juan José Castillo, os trabalhadores assalariados da chamada “economia informal”, que muitas vezes são indiretamente subordinados ao Capital, além dos trabalhadores desempregados, expulsos do processo produtivo e do mercado de trabalho pela reestruturação do capital e que hipertrofiaram o exército industrial de reserva, na fase de expansão do desemprego estrutural.¹

Diante das complexidades que surgiram na história da luta de classes nas últimas décadas, Antunes propõe a adoção do termo “classe-que-vive-do-trabalho”, em vez de simplesmente “proletariado”, que costuma ser associado e reduzido apenas aos trabalhadores fabris, o que certamente estava mais próximo de dar conta de explicar as relações de Trabalho do século XIX e início do XX do que das relações que podemos identificar no final do século XX e início do XXI.

Obviamente, no entanto, não se trata apenas de uma nova nomenclatura a ser adotada. Trata-se da investigação do processo de mudança do capitalismo, e de como isso afetou a “forma de ser” da classe trabalhadora. Nesse sentido, o momento no qual o cinema de Michael Moore surge, a década de 1980, é fundamental para compreender o movimento vivido pelos países capitalistas centrais. Como resume Antunes,

a década de 80 presenciou, nos países de capitalismo avançado, profundas transformações no mundo do trabalho, nas suas formas de inserção na estrutura produtiva, nas formas de representação sindical e política. Foram tão intensas as modificações que se pode mesmo afirmar ter a classe-que-vive-do-trabalho presenciado a mais aguda crise deste século, que não só atingiu a sua materialidade,

¹ ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho**. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 103-4.

mas teve profundas repercussões na sua subjetividade e, no íntimo inter-relacionamento desses níveis, afetou a sua forma de ser.²

Outro termo adotado para lidar com as novas formas de ser da classe trabalhadora é o conceito de “precariado”. O vocábulo — um neologismo que combina o adjetivo “precário” e o substantivo “proletariado” — é utilizado para se referir a essa classe-em-formação que começa a surgir na era da globalização. O mais fundamental a ser observado a respeito desse novo conceito de classe é o fato de que

além da falta de garantia no emprego e da renda social insegura, aqueles que fazem parte do precariado carecem de uma identidade baseada no trabalho. Quando estão empregados, ocupam empregos desprovidos de carreira e sem tradições de memória social, ou seja, não sentem que pertencem a uma comunidade ocupacional imersa em práticas estáveis, códigos de ética e normas de comportamento, reciprocidade e fraternidade.³

Os personagens de *Capitalismo: uma história de amor* carregam uma série de experiências que se revelam em constante diálogo com o conceito de “precariado”, até mesmo quando possuem problemas não diretamente relacionados com a questão do Trabalho. Um deles, por exemplo, é o problema da dívida crônica que se alia à lógica do consumismo. Outra dificuldade presente no filme é o custo de ir para a universidade, que tem aumentado muito mais rapidamente do que a renda pessoal da população, especialmente nos Estados Unidos.

O precariado também é vítima, como o filme nos mostra, do processo de crescimento do encarceramento no país, consequência da privatização dos serviços de segurança, das prisões e das atividades relacionadas. Não é coincidência que os Estados Unidos estão entre os três países com maior número de prisioneiros, “encarcerando milhões de seus próprios cidadãos, além de muitos estrangeiros. Mais de um em cada cinco norte-americanos têm ficha criminal, o que diminui seus direitos na sociedade”⁴. Além disso, grande parte das “vítimas do Capital” na narrativa de Michael Moore é composta por imigrantes, especialmente de origem latina, que constituem uma grande parte do precariado mundial.

Apesar de termos como “classe que vive do trabalho” e “precariado” serem bastante apropriados para entendermos essa nova configuração de classe que vem se formando nas últimas décadas dentro e fora dos Estados Unidos, o que vemos no filme de Michael Moore — e em outras produções culturais pós-crise de 2008 — é a adoção de outra terminologia: os “99%” contra os “1%”. A princípio, essa nomenclatura nos parece simplista, por ignorar divisões importantes dentro da

² ANTUNES, Ricardo. *Op cit.*, p. 221.

³ Standing, Guy. **O precariado: a nova classe perigosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 31.

⁴ Standing, Guy. *Op. cit.* p. 138.

estrutura de classes. No entanto, ela possui uma força simbólica que chama atenção para a radical concentração de renda ocorrida nas últimas décadas. Foi muito utilizada em movimentos como o Occupy Wall Street, por exemplo.

O problema é: a questão da adoção de uma nova terminologia ligada às classes é de interesse também dos ideólogos do neoliberalismo. Todo o léxico marxista utilizado para descrever a luta de classes e o sistema capitalista tem sido evitado por esses economistas — e substituído por uma “nova língua” do capitalismo neoliberal. Termos “proletariado”, “burguesia”, “exploração” e “mais-valia”, têm sido substituídos por termos como “colaborador”, “gestor”, “pró-atividade” e “flexibilização”, com o pretexto de que fazem parte de uma “modernização” natural da economia, mas com o claro intuito de fazer um apagamento da luta de classes.

O diálogo que o filme de Michael Moore tenta estabelecer com seu público está marcado também por uma “linguagem alternativa”, utilizada para se referir aos conceitos de luta de classe presentes em sua tese. Termos marxistas são evitados, mesmo que a argumentação do filme lide com esses conceitos de maneira indireta — e muitas vezes até direta. No entanto, não podemos afirmar que o filme faz um apagamento da luta de classes; pelo contrário, o que se nota é uma tentativa de lidar com esses conceitos partindo das possibilidades de linguagem presentes no imaginário popular contemporâneo, já contaminado pela nova-língua neoliberal.

Um exemplo disso é que, apesar do título sugestivo, o filme não parte dos “Ismos” para entender as relações econômicas. A palavra “capitalismo” aparece relativamente pouco na narrativa, e termos como “comunismo” e “socialismo” também são evitados ao máximo. A impressão que temos é a de que o filme evita o uso dessa terminologia provavelmente porque tais termos, devido à crise enfrentada pela Esquerda nas últimas décadas, adquiriram uma carga pejorativa que o filme prefere evitar, exatamente para poder se comunicar com um público que não se identifica necessariamente com certos conceitos.

Além disso, o filme não discute a questão da luta de classes apenas num nível economicista e determinista, que tenderia a dividir a sociedade de maneira simplista entre burguesia e proletariado e a sugerir que as mudanças históricas são determinadas automaticamente pela posse dos meios de produção. Existem no filme outros elementos compondo esse quadro social, como é o caso da discussão a respeito das possibilidades de alianças de classe entre os claramente pertencentes à categoria “Nós” e outros grupos sociais ou instituições com posição mais ambígua, como a Igreja, a polícia, os políticos e os intelectuais. Cabe aqui ressaltarmos que, como a tese do filme não é baseada simplesmente numa leitura determinista entre base e superestrutura, tais alianças entre a classe

trabalhadora e esses grupos intermediários só seriam possíveis num terreno além do meramente econômico, ou seja, no terreno da “conquista pela hegemonia”, no sentido gramsciano⁵ do termo.

O que o filme se propõe a mapear, portanto, é como os movimentos se organizam dentro dos grupos dominantes e dos grupos dominados. A construção da hegemonia, no sentido proposto por Gramsci, ocorre pela mobilização de instituições culturais, como a escola, a igreja e os esportes. Se em décadas como a de 1930, era possível afirmar a existência de uma tentativa de construção de hegemonia da classe trabalhadora nos Estados Unidos, a geração de Michael Moore é testemunha exatamente do desmonte de tal hegemonia e auto-organização cultural, seguida por uma quase completa dominação da indústria cultural — que transforma as classes sociais em uma grande massa de consumidores.

Ainda assim, *Capitalismo: uma história de amor* parece apostar na cultura como ferramenta importante na luta de classes. A representação da cultura como um espaço de disputa da hegemonia pode ser observada em diversos momentos, principalmente por meio das referências que o filme faz à indústria cultural, tanto para fazer críticas explícitas, quanto como material a ser apropriado pela sua própria estética.

De maneira resumida, ressaltamos que, apesar de haver no filme uma representação da “grande mídia” em geral como responsável pela manipulação ideológica da população norte-americana, não há uma crítica absoluta à indústria cultural. A estética do filme de Michael Moore é primordialmente baseada em fragmentos e referências retiradas de Hollywood e de outras fontes da cultura de massa, não apenas de maneira irônica, mas como referencial importante na elaboração do imaginário que o filme pretende construir. O filme, então, refuncionaliza os materiais retirados da indústria cultural, em vez de simplesmente ignorá-los ou refutá-los. Afinal, a indústria cultural também é um lugar de embate.

A grande questão que o cinema de Michael Moore traz é como politizar a arte em seu momento histórico específico. Em linhas gerais, podemos ver a forma de *Capitalismo: uma história de amor* como síntese de um processo de dominação da classe dominante e resistência da classe dominada, processo que é econômico, mas também político e cultural.

Quanto à representação de classe nesse filme, podemos afirmar que o “resgate do sentido de pertencimento de classe contra as inúmeras fraturas, objetivas e subjetivas, impostas pelo capital”⁶ é

⁵ O conceito de “hegemonia” formulado por Gramsci refere-se, em linhas gerais, ao domínio de uma classe social sobre o restante da sociedade, em termos ideológicos. Assim, uma classe social possui hegemonia quando obtém poder consentido sobre as outras, através de aparatos ideológicos como os meios de comunicação, a Escola e a Igreja. Cf. Gruppi, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

⁶ Antunes, Ricardo. *Op. Cit.* p. 223.

mais figurável neste filme do que nos anteriores exatamente pelo fato de que a crise financeira de 2008, tema central de *Capitalismo: uma história de amor*, foi um evento que deu à população norte-americana a capacidade de entender o processo econômico e político atual de maneira mais estrutural, além de uma maior clareza sobre quem são os “protagonistas” e “antagonistas” da luta de classes.

Fazendo-se um balanço, poderíamos dizer que esse filme marca o retorno de uma identidade de classe, exatamente devido ao acúmulo da precarização econômica e política da classe trabalhadora no final do século XX. A estrutura narrativa de *Capitalismo: uma história de amor* não é definida apenas pela ausência de organização de classe, pois a matéria histórica dá indícios de que uma nova consciência de classe está em processo de formação.

Diante das atuais condições históricas, o filme se apresenta como uma tentativa de criação de um discurso contra-hegemônico, um projeto cognitivo que tenta recuperar os meios de representação a serviço de um embate histórico, projeto esse que possui avanços e limites.

Não há dúvida que os filmes de Michael Moore, desde o primeiro até o mais recente, possuem um apelo às massas, ao fazer uma combinação de humor e comentário social que dialoga um pouco com o estilo de Charles Chaplin. Tal apelo, no entanto, não é apenas com o intuito de tornar o filme mais “palatável” ao público, mas também de criar uma reação específica nesse mesmo público.

No final de *Capitalismo: uma história de amor*, vemos uma sequência em que o personagem Michael Moore faz uma espécie de intervenção, tentando marcar Wall-Street como uma cena de crime e aprisionar os criminosos. O narrador, que sutilmente nos revela os limites da possibilidade de ação individual desse personagem, faz um comentário em voz-over: “Quer saber? Já não posso mais fazer isso sozinho. A menos que vocês, que estão me assistindo, queiram se juntar a mim. Espero que sim. E, por favor, apressem-se”. Nesse momento, o narrador literalmente convoca seu público para “fazer alguma coisa”. O final do filme simboliza todo o projeto cinematográfico de Michael Moore, que faz uma espécie de “apelo moral”, e não apenas descreve os impactos sociais do capitalismo. A intenção do diretor Michael Moore é a de entreter e de despertar o público, a fim de torná-lo politicamente mobilizado.

Como alcançar tais objetivos, ou seja, como fazer um discurso contra-hegemônico, utilizando-se do próprio aparato hegemônico, e num momento de “atual perda das condições de comunicação em geral”⁷? Talvez seja esse o ponto mais significativo da obra de Michael Moore, para o qual ele não apresenta uma resposta definitiva. As próprias contradições estéticas e políticas presentes em seus filmes resumem o dilema da arte política contemporânea de encontrar uma

⁷ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997, p. 124.

linguagem capaz de traduzir a experiência da luta de classes de maneira legítima (em relação ao assunto) e eficaz (em relação a seu público).

A batalha cultural e política na qual Michael Moore está inserido, como tentamos demonstrar aqui, envolve a busca da representação da classe trabalhadora para essa própria classe, num momento histórico de, simultaneamente, crise do Capital e fragmentação política da classe trabalhadora. Ao constatar que existe uma crise de representação da classe trabalhadora, o cinema político de Michael Moore tenta recapturar o conceito de classe de maneiras diversas.

Além disso, precisamos ressaltar que no momento histórico atual existe a sensação de que as relações sociais precisam ser modificadas, mas não há um modelo alternativo concreto como referência. Michael Moore, assim como qualquer artista político contemporâneo, deve lidar com a crise das utopias reformistas e, portanto, encontra-se numa encruzilhada, incapaz de mapear respostas concretas para o futuro.

O método de Michael Moore nesse filme, ao unir fragmentos de experiências da classe trabalhadora e costurá-las numa narrativa que compõe uma tradição, acaba por construir um discurso que adere ao ponto de vista dos trabalhadores, mapeando uma possibilidade de representação que revela a importância do cineasta como representante das contradições socioeconômicas e, principalmente, como instrumento de luta para a modificação dessa ordem.

Concluimos argumentando que a obra de Michael Moore, como um todo, faz parte de uma constelação de lutas ideológicas cujo objetivo é resistir à lógica do Capital. Obviamente, não podemos considerar sua obra revolucionária, simplesmente devido ao fato de ser fruto de seu momento histórico, que ainda não vislumbra um horizonte de ruptura radical. O fato de Michael Moore ter sido transformado pelo próprio sistema capitalista num *popstar* de Esquerda já aponta para a não existência de uma cultura de fato democrática e progressista nos moldes revolucionários. O estrelismo de Moore é ironicamente fruto das contradições de um processo histórico que continua não sendo plenamente democrático e no qual a classe trabalhadora continua usurpada dos meios de produção e representação. Entretanto, a própria existência e sucesso de público de um cineasta como esse também é fruto da possibilidade histórica de projetos dissidentes que apontam para a classe trabalhadora como um sujeito histórico em formação.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho.** São Paulo: Boitempo, 2009.

CAPITALISMO: uma história de amor. Título original: *Capitalism: a love story*. Diretor: Michael Moore. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2009, Color; Filme (127 minutos).

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** São Paulo: Contraponto, 1997.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci.** Rio de Janeiro: Graal, 2000.

STANDING, Guy. **O precariado: a nova classe perigosa.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

Lincoln Kirstein: o enviado de Nelson Rockefeller à América do Sul e sua importância para a formação da coleção de arte brasileira do Museu de Arte Moderna de Nova York no início dos anos 1940

Danielle Misura Nastari

Doutoranda do programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte
Universidade de São Paulo (USP)

dmnastari@usp.br

Palavras-chave: OCIAA. Arte Moderna Brasileira. Política da Boa Vizinhança. MoMA.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, as dinâmicas geopolíticas então estabelecidas foram alteradas drasticamente. Nas Américas, as transformações vieram por meio da expansão da Política da Boa Vizinhança, instituída em 1933 pelo presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945). A preocupação do governo federal estadunidense com a segurança do continente americano, intensificada pela expansão alemã nos países da América Latina, levou-o a criar, em 1940, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), proeminente agência governamental dirigida pelo magnata Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979), responsável pelo fomento de ações comerciais e culturais entre os Estados Unidos e as repúblicas localizadas ao sul do Rio Grande.

O OCIAA e as artes plásticas

No âmbito da cultura, as atividades do OCIAA tinham por objetivo promover o *American Way of Life* por meio do conhecimento mútuo e da apreciação recíproca entre as culturas dos Estados Unidos e dos países Latino-Americanos, enfatizando elementos comuns entre elas; o intuito era mostrar os atrativos do desenvolvimento industrial e científico estadunidense aplicados à vida cotidiana. Para que esse propósito fosse alcançado foram desenvolvidas uma série de ações bastante amplas e bilaterais, como programas de informação pública e educação divulgados por meio de transmissões radiofônicas, projeções de filmes, publicações de revistas, traduções literárias, intercâmbios de estudantes e professores universitários, a fundação e ampliação de bibliotecas, a circulação de produção musical e também a aquisição e circulação de obras de arte. Na área das artes plásticas promovia-se a arte moderna, compreendida como forma de resistência aos regimes

totalitários que iniciaram a guerra.¹ Para isso, o OCIAA contava com o apoio significativo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), poderosa instituição que fora presidida por Nelson Rockefeller de maio de 1939 até a sua ascensão ao comando do OCIAA. Essa proximidade de Nelson com o museu permitiu que Rockefeller o utilizasse para a elaboração de ações ocultas de promoção da Política da Boa Vizinhança, uma das mais ousadas sendo a expansão da coleção de arte Latino-Americana da instituição, que se deu por meio de um fundo de aquisições doado anonimamente por Rockefeller ao MoMA. Como representante do museu nesse processo de obtenção de novas obras Nelson destacou seu amigo Lincoln Kirstein, proeminente agitador cultural ligado às vanguardas artísticas enviado a América do Sul também com a tarefa de, sob a ocupação de especialista em arte, mapear atentamente a situação política dos países que visitasse.

Lincoln Kirstein

Prolífico escritor, poeta, dramaturgo, *connoisseur* de arte e produtor cultural, Lincoln Edward Kirstein (1907-1996) foi figura de grande destaque no cenário cultural americano ao longo do século XX. Homem extremamente cultivado e de olhar cuidadosamente treinado, parte da elite abastada e ilustrada da costa leste americana, Kirstein nasceu em uma família judia de Rochester e cresceu amparado por próspera situação financeira. Seu pai, Louis Edward Kirstein (1867-1942), presidente da loja de departamentos Filene, financiou as empreitadas artísticas do filho desde cedo, permitindo que sempre trabalhasse no que gostasse, sem se preocupar com seu sustento.

Demonstrando inclinações artísticas desde criança, Lincoln foi estimulado pelo ambiente familiar, que lhe proporcionou experiências marcantes com as artes e ajudou a definir seu caminho. Aos 13 anos assistiu com um primo à bailarina Anna Pavlova em Nova York, ficando tão impressionado com ela que compareceu a cinco performances consecutivas da dançarina. Aos 15 anos iniciou temporadas europeias regulares com sua irmã Mina Kirstein Curtiss (1896-1985), sendo apresentado por ela a diversos artistas e intelectuais, como Roger Fry, E. M. Foster e Lytton Strachey, que passaram a integrar seu círculo habitual de relacionamento. Nesse período, conheceu os *Ballet*

¹ Em seu discurso proferido na inauguração da nova sede do MoMA, em 10 de maio de 1939, o presidente Roosevelt utilizou a arte moderna para fazer uma pungente defesa das sociedades democráticas. Segundo ele, “As artes que enobrecem e refinam a vida florescem somente na atmosfera de paz, e nesse momento de dedicação estamos contentes novamente de sermos testemunhas, perante todo o mundo, de nossa fé na santidade das instituições livres. Pois sabemos que somente no lugar onde os homens são livres as artes florescem e a civilização da cultura nacional alcança florescimento pleno. [...] O que chamamos de liberdade política resulta na autonomia das artes. [...] um mundo transformado em um estereótipo, uma sociedade convertida em um regimento, uma vida traduzida em uma rotina, tornam difícil tanto para a arte como para os artistas sobreviver.” (ROOSEVELT, 1939, tradução nossa). Essa defesa se fez mais forte por conta das posturas opressoras do Nacional Socialismo em relação às vanguardas artísticas, com a realização das Exposições de Arte Degenerada e a destruição de grande quantidade de obras de artistas modernos.

Russes, frequentou repetidamente os espetáculos do grupo e Serguei Diaghilev tornou-se influência poderosa em sua vida. Nessa época as paixões artísticas do interessado rapaz já eram amplas e intensas, envolvendo história, literatura, fotografia, rádio, dança, cinema, pintura, escultura e arquitetura. Em Nova York, uma referência marcante nos anos da adolescência de Kirstein foi Alfred Stieglitz.

Em 1926 Lincoln ingressou em Harvard e ali desenvolveu empreendimentos próprios no campo das artes. No ano seguinte fundou e tornou-se editor do periódico cultural de vanguarda *Hound and Horn*², com o intuito de “criar em Harvard um público educado para as novas manifestações das artes e letras na cena internacional.” (KANTOR, 2002, p. 129, tradução nossa). As edições eram organizadas de maneira a garantir que mais da metade da revista fosse ocupada por ensaios críticos, arte, música, resenhas de livros, comentários teatrais e reproduções de obras de arte e fotografias. Por conta da publicação, editada com financiamento de seu pai até 1934, Kirstein mantinha contato constante com escritores e artistas da cena moderna como James Joyce, Gertrude Stein, T. S. Eliot, Ezra Pound, Katherine Anne Porter, Walker Evans, Ralph Steiner e Harry Crosby. Em 1928 fundou a *Harvard Society for Contemporary Art*, visando expor obras de vanguarda ignoradas pelos conservadores círculos artísticos bostonianos e museus locais — inclusive o museu da universidade de Harvard, o *Fogg Museum*. Essa foi a primeira sociedade dedicada à arte moderna em uma universidade americana, capaz de realizar projetos arrojados como a primeira exposição com peças da Bauhaus nos Estados Unidos.

Fora as iniciativas já mencionadas, Kirstein tomou parte em outros projetos. Era membro do Comitê Consultivo Júnior do MoMA juntamente com Nelson Rockefeller e, a partir de 1934, decidiu dedicar-se principalmente à dança, fundando nesse ano a primeira escola de ballet nos Estados Unidos. Esta originou uma bem-sucedida companhia de dança, da qual Lincoln tornou-se produtor.

Lincoln Kirstein e o OCIAA

Rockefeller, atento ao êxito de Kirstein, convidou-o em 1941 a realizar uma turnê sul-americana com espetáculos de ballet patrocinados pelo OCIAA. Apesar de o projeto ter sido organizado para a promoção da política da boa-vizinhança, sua divulgação pública o apresentou como uma empreitada puramente comercial e desligada de ações governamentais. A turnê durou cinco meses, passando por Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, algumas províncias argentinas, Montevideo, Santiago, Valparaiso, Lima, Cali, Manizales, Medellín, Bogotá, Caracas e apresentando

² O título veio de um poema de Ezra Pound, *O Cervo Branco*.

workshops em Quito. Em sua passagem pelo Brasil, Kirstein conviveu socialmente com algumas pessoas proeminentes da sociedade Carioca, como Lourival Fontes, chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo federal brasileiro, e sua esposa Adalgisa Nery. Como contato profissional, conviveu com críticos de arte, música ou dança, tornando-se “bom amigo pessoal”³ de Rubem Navarra (Revista do Brasil), Antonio Garcia de Miranda Neto (Diários Associados) e Ayres de Andrade (Jornal do Brasil). Dentre jornalistas e escritores, firmou amizade com Gilberto Freyre, Hart Preston (Time-Life) e Vera Pacheco Jordão, escritora e esposa do editor José Olympio.

Durante todo seu percurso em 1941, Kirstein enviou a Nelson correspondência frequente com relatos detalhados sobre o que percebeu nos países visitados. Observador astuto de formação erudita, Lincoln também era versado em política, redigindo regularmente sobre o assunto durante o período em que editou *Hound and Horn*. As informações fornecidas por ele revelaram a intencional falta de apoio das embaixadas americanas a seu trabalho; no Brasil, a oposição do embaixador Jefferson Caffery se fez clara:

Caffery “realmente atacou o projeto”, Lincoln escreveu a Nelson, e foi tão hostil com a companhia de dança que nenhum representante da embaixada, nem mesmo um de baixo escalão, compareceu a qualquer das três festas oferecidas ao grupo. Caffery fez com que suas opiniões negativas fossem conhecidas abertamente, o que, por sua vez, levou residentes estrangeiros a retirarem ainda mais seu apoio; eles pararam de vir [às apresentações] e eram frios nos encontros nos elevadores.⁴ (DUBERMAN, 2007, p. 363, tradução nossa)

³KIRSTEIN. **Draft of a Preliminary Report Concerning the Tour of the American ballet Caravan in South America: June-September 1941.**

⁴ DUBERMAN, 2007, p. 363.



Figura 1: A partir da esquerda: Lincoln Kirstein em 1941 (primeiro à esquerda) em uma festa junina com Philomena e José Lins do Rego, Magdalena e Gilberto Freyre, Cândido Portinari e Manuel Bandeira (em nono e décimo).⁵

As observações de Kirstein a respeito do comportamento do corpo diplomático americano nos países pelo qual passou foram muito valiosas a Nelson, já que o OCIAA vivia atritos constantes com outros organismos governamentais. A postura gerencial de Rockefeller, característica de um empreendedor privado e marcada pela proatividade e rápida resolução de problemas, ignorava a burocracia governamental, desagradando profundamente alguns funcionários de alto escalão do governo federal. Portanto, para melhor gerir suas operações Nelson precisava mapear quem estava ao seu lado.

Nelson Rockefeller, o MoMA e a missão de Kirstein

Rockefeller, que havia ocupado a presidência do museu até assumir o comando do OCIAA, ainda mantinha relação muito próxima com a instituição, fundada em 1929 por sua mãe e duas amigas. Seus laços ali vinham de longa data; nomeado pelos conselheiros como membro do Comitê Consultivo Júnior em 1930, poucos meses depois foi escolhido presidente desse grupo. Em 1932 já era Conselheiro Pleno, em 1934 presidia o Comitê Financeiro e em 1935 já presidia os comitês de

⁵ Fonte: acervo do Projeto Portinari.

Finanças, Doações e Nomeações. Em 1936, presidiu o Comitê de Construção da nova sede do museu e em 1939 assumiu a presidência geral da instituição, no mesmo dia da inauguração do novo edifício, deixando-a em 1940 para assumir a chefia do OCIAA.

Em 1942 Nelson pôs em ação um plano para a expansão da coleção de arte latino-americana do MoMA como ação oculta de promoção da política da boa vizinhança. No entanto, para que a ideia funcionasse, tanto seu envolvimento com ela quanto o do OCIAA deveriam permanecer em sigilo. O museu recebeu “anonimamente” — isto é, de Nelson — um montante de U\$ 25.000⁶ como fundo de aquisições de obras latino-americanas para sua coleção. Essas obras, após adquiridas, deveriam ser mostradas em uma grande exposição a ser realizada no edifício sede do MoMA. Rockefeller precisava de um emissário de sua confiança que soubesse não só escolher bem obras de arte, como também se relacionar bem e, se necessário entreter socialmente as pessoas com as quais se encontrasse em sua jornada. Dentro desse contexto não havia ninguém mais adequado a ser enviado à América do Sul do que Lincoln Kirstein. Primeiramente, por seu vasto conhecimento a respeito de arte moderna, mas também por um segundo motivo:

Nelson queria Lincoln de volta à América Latina também por uma segunda razão. Ele recebera um memorando de um de seus assessores criticando duramente o corpo diplomático dos Estados Unidos atuante na América do Sul, apontando-o como grosseiramente ineficaz em comparação com o eficiente aparato político estabelecido pelos países do Eixo — um memorando que confirmou os relatos pessoais de Lincoln enviados a Nelson durante sua viagem em 1941 [relatos a respeito do comportamento dos funcionários da embaixada]. Como consequência do memorando, Nelson decidiu estabelecer um corpo de funcionários próprios por toda a América Latina, que seria independente das embaixadas americanas e se reportaria diretamente a ele e não ao Departamento de Estado. Ele então incumbiu Lincoln, em complemento à sua missão artística, de informa-lo confidencialmente a respeito da situação política [nos lugares pelos quais passasse.]. (DUBERMAN, 2007, p. 372, tradução nossa)

A missão de Kirstein era compreendida pelo OCIAA como estratégica para o governo federal, com sua viagem anterior à América Latina servindo de apoio às missões designadas a ele em 1942; isso se faz bem claro em correspondência da agência de Nelson para o exército:

O propósito da viagem do Sr. Kirstein é uma missão confidencial a certos países latino-americanos em favor do governo americano. O Sr. Kirstein é particularmente qualificado para essa tarefa por conta de seu relacionamento pessoal com as pessoas que desejamos que ele veja, e por ter retornado recentemente dos países para os quais pedimos que ele vá. Em vista do fato que a missão do Sr. Kirstein é essencial para o esforço de guerra, e em nossa opinião ele é a pessoa mais qualificada para a tarefa, nós sinceramente esperamos que uma consideração favorável seja dada a sua solicitação [de ter seu alistamento no exército retardado para que pudesse ser

⁶ O equivalente a U\$ 374.055,23 em 2016, segundo o calculador de inflação <https://westegg.com/inflation/> (acesso em 14 de abril de 2017).

emprestado ao OCIAA].⁷ (tradução nossa)

Lincoln alistara-se após a declaração de guerra americana, escolhendo o exército por sugestão de Rockefeller.⁸ Para que Kirstein integrasse a missão latino-americana O OCIAA precisava de sua liberação. Esta não foi conseguida facilmente, também por motivo dos atritos que ocorriam entre o OCIAA e outros organismos governamentais. Em carta de apelo enviada posteriormente ao exército, a importância de Lincoln como coletor de informações e agente de operações foi explicitada: “essa missão concerne diretamente à saúde, segurança e interesse nacional, não apenas em razão do trabalho que [Kirstein] realizará na América Latina, mas também por conta das valiosas informações que ele trará de volta consigo”.⁹

Após grande pressão do OCIAA a liberação de Kirstein pelo exército foi aprovada; para que sua missão dupla fosse mascarada e não houvesse dúvidas a respeito de seu papel como consultor de assuntos culturais, Lincoln veio à América Latina representando mais de uma instituição de peso. Como explicita uma nota dos arquivos de Nelson, havia uma “história para os cidadãos americanos comuns, ” na qual Lincoln seria o representante dos seguintes organismos culturais estadunidenses: National Gallery of Art, American Institute of Architecture, Museum of Modern Art e American Ballet.¹⁰ A isso somava-se a divisão de música e arquitetura da Biblioteca do Congresso — para os desavisados, Kirstein era quase um super-homem das artes.

A divisão de tempo de sua viagem ficou estabelecida da seguinte maneira: um mês para o Brasil, seis semanas para a Argentina e Montevideo, três semanas para o Chile, uma para o Peru, duas para o Equador, duas na Colômbia, totalizando quatro meses e meio de jornada. Kirstein esperava estar de volta aos Estados Unidos em 15 de outubro, para então lograr de um último mês livre de encargos no exército. Nesse período ele organizaria as informações sigilosas que coletasse, para que os organismos governamentais interessados pudessem utilizá-las. Além disso, era provável que então um Departamento de Arte Latino-Americana pudesse ser instituído no MoMA, o que de fato ocorreu.

Kirstein tinha posições bem marcadas em relação aos campos da cultura e das artes; defendia que a cultura de um país revela muito a seu respeito e pode ser compreendida a partir de sua formação e relação com as artes. Ele estava certo de que “se alguém compreender basicamente a condição da

⁷ LOCKWOOD, J. [Carta] 20 fev. 1942, Washington [para] CHAIRMAN, New York. 1f. Tradução nossa.

⁸ Sua primeira escolha era a marinha, mas preferiu o exército por Nelson pensar que seria mais útil ali. O julgamento se mostrou correto, já que após terminar a missão do OCIAA Lincoln engajou-se em diversas missões do exército, tornando-se um dos *monument men*, grupo escalado para proteger e recuperar obras de arte na Europa durante a guerra.

⁹ ROCKEFELLER, N. [Carta] 28 fev. 1942, Washington, [para] HERSHEY, L., Washington. 1f. Tradução nossa.

¹⁰ ROCKEFELLER ARCHIVE CENTER. **Nota detalhando as representações culturais de Lincoln Kirstein em sua viagem à América do Sul em 1942.**

música, da arte e da educação de uma nação, compreende aquela nação”.¹¹ Por isso mesmo, percebia que a arte e a cultura poderiam ser empregadas também como armas, noção repetida diversas vezes a Nelson, em afirmações como: “não sei como deixar claro a você que a cultura é um assunto militar e deve ser tratado com o amor e o cuidado com que mecanismos delicados são construídos”¹², ou “é por isso que estou tentando convencê-lo de que arte e cultura são armas militares em um sentido político. Elas precisam ser tratadas com o mesmo amor e carinho dedicados a um submarino. Não o são”.¹³

Por conta de sua aguda percepção em relação ao poder que as artes exerciam sobre as pessoas, Kirstein foi um defensor do uso de elementos culturais com o objetivo de influenciar o comportamento de outros por meio da atração e de apelos positivos não coercivos. Ele compreendeu a essência do que hoje se entende por Soft Power décadas antes da conceituação do termo por Joseph Nye.

A estada de Kirstein no Brasil

Em sua estada no Brasil Lincoln adquiriu um total de 18 obras. Ele chegou primeiro ao Rio de Janeiro, onde passou três semanas, seguindo então para São Paulo, onde permaneceu por mais uma semana. Seu critério de escolha das peças estava relacionado principalmente com as diretrizes da política da boa vizinhança, que privilegiavam temas que pudessem aproximar o público americano dos brasileiros por semelhanças culturais ou por diferenças exóticas e intrigantes. Kirstein adquiriu somente desenhos e pinturas, já que eram mais baratos, leves e fáceis de serem transportados, preferindo muitas vezes artistas jovens, cujas obras tinham preços mais acessíveis. Alguns deles eram autodidatas, com pouca ou nenhuma formação artística e estilo denominado “primitivo”; isto é, com produção formal remetendo à arte de sociedades situadas fora das grandes civilizações ocidentais e orientais e que parecem pouco sofisticadas em comparação com um dado padrão.

Kirstein buscou conhecer os artistas locais visitando seus ateliês, sendo apresentado a eles por pessoas que havia conhecido em sua viagem no ano anterior. As vezes Lincoln encomendava obras aos artistas, pagando um sinal de 50% do valor da obra no momento do comissionamento. Ele registrou o histórico de aquisição de todas as obras que comprou no Brasil, e nesses relatos é possível perceber que Kirstein, usualmente sarcástico em sua escrita, apresenta sensibilidade e empatia para com os artistas, buscando compreender como se inseriam no meio artístico e na sociedade local. Um

¹¹ KIRSTEIN, L. [Carta] 16 ago. 1942, Lima [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 6f.

¹² Ibid.

¹³ KIRSTEIN, L. [Carta] 16 ago. 1942, Lima [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 6f.

exemplo disso é a descrição da aquisição de um autorretrato de José Pancetti, realizada no Rio de Janeiro:

Penso que Pancetti, depois de Guignard e Portinari, é o melhor pintor do Rio. Ele tem em torno de 60 anos e por toda a vida esteve na Marinha ou na Marinha Mercante. Ganhou recentemente um prêmio de viagem ao estrangeiro, mas já que a Europa está fechada ele podia escolher apenas entre os Estados Unidos e Portugal. Por razões óbvias, a embaixada portuguesa está desejava por boas relações com o Brasil e tornou muito fácil que Pancetti viajasse à Lisboa, onde ele não tinha desejo de ir e que dificilmente lhe fará algum bem além de lhe dar o prestígio da viagem. Nem a arquitetura nem o país são suficientemente diferentes do Brasil para dar a ele qualquer tipo de orientação que ele tanto precisa. Eu apresentei essa questão para a Divisão de Relações Culturais da Embaixada Americana sem nenhum sucesso, pois Pancetti não é suficientemente conhecido no Rio a ponto de ser vantajoso ajudá-lo. Percebi que seus trabalhos mais conhecidos são suas paisagens de costas e portos, mas não vi nada no Rio dentro desses temas que fosse bom. Ele enviou as melhores peças que tinha para a exposição da Macy's. Eu tenho muita pena de Pancetti, e o respeito muito. Ele dedicou todo o seu tempo livre para esse trabalho [de pintura] e eu honestamente sinto um estilo pessoal verdadeiro. A melhor obra dele que vi era o autorretrato. Ele nunca viu um Van Gogh original, mas estava lendo *Sede de viver*, de Irving Stone e tenho certeza que isso o afetou de alguma forma. Contudo, os valores cromáticos são bastante característicos de seu outro trabalho e a semelhança é excelente. Paguei o que é em geral considerado um preço muito alto. Era simplesmente o preço que pediu e não me senti em uma posição de pechinchar com ele, pois era tão obviamente desesperadamente pobre, infeliz, cheio de decepções em relação à frustração do prêmio de viagem etc. Ele não fala francês ou inglês e durante a minha conversa sobre a pintura, ele entendeu mal a entonação da minha voz e compreendeu que eu não gostei dela ou achei que custava muito. Por conta disso ele me pediu para ir embora e eu tive muita dificuldade em convencê-lo de que eu não estava falando a respeito de dinheiro, mas meramente perguntando quando a pintura foi feita.¹⁴

Outro relato interessante é o sobre Francisco Rebolo Gonsales, cujo ateliê situava-se em São Paulo:

Esse moço, de origem espanhola e não portuguesa, era anteriormente um jogador profissional de futebol e pinta há mais ou menos cinco anos. Ele trabalha muito duro e eu fiquei bastante interessado nele, pois pelo menos tenta criar algo a partir da paisagem local. Fui levado ao seu estúdio por Paulo Rossi [Osir], que gosta muito dele. Fiquei francamente surpreso com o preço dessas obras, mas achei justificado pagá-lo porque eu pude ver quão desesperadamente ele precisava do dinheiro e que foi deixado de fora da cena local em razão de seu interesse pela cidade. Foi o caso de não estar disposto a barganhar; tenho certeza que poderia tê-lo feito abaixar o preço se quisesse, mas por um ponto de vista humano, no momento em que estava lá, senti que não poderia fazer isso.¹⁵

Na capital paulista Lincoln encontrou o vice-cônsul americano John Hubner, homem

¹⁴ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Lincoln Kirstein Papers**. Serie I, pasta G, mai.-jun. 1942.

¹⁵ Ibid.

misterioso que mantinha sua própria polícia secreta.¹⁶ Kirstein narrou parte de permanência na cidade em documento redigido ao Capitão William Barday Hardin, chefe de operações no Pentágono. Apesar de suas observações serem de cunho essencialmente político, nesse relato podem ser encontradas algumas passagens interessantes relativas ao universo das artes visuais, como o incidente ocorrido com Oswald de Andrade:

Minha compra de obras me envolveu em uma disputa com Oswald de Andrade, um escritor bem conhecido, comunista e líder da revolução de 1932. Seu filho é um pintor inferior. Eu não comprei nenhum dos trabalhos desse homem. Andrade procurou apresentar uma queixa contra mim no Consulado, para instigar uma petição assinada por outros artistas, e ameaçou atirar em mim de imediato. Expliquei a situação ao vice-cônsul, me desculpando pelo problema que causara. Ele não se importou muito, dizendo que Oswald de Andrade era bem conhecido como mau poeta e mau atirador. O incidente causou alguns comentários locais subsequentes, mas terminou sem outros problemas.¹⁷

Lincoln saiu ileso da briga, e apesar de ter gostado mais de São Paulo do que do Rio de Janeiro, assustou-se com os métodos de vigilância do vice-cônsul e, percebendo que sua correspondência estava sendo violada, decidiu que seria melhor deixar a cidade, já que havia finalizado suas tarefas no local: a compra de pinturas, a inspeção de museus e da Biblioteca Municipal e uma pesquisa a respeito dos aspectos educacionais das políticas municipais do prefeito.¹⁸

Além de adquirir as peças para o MoMA, Kirstein foi também incumbido de escrever os textos para o catálogo da exposição a ser montada no museu com as peças adquiridas por ele. A intenção era narrar uma história da arte latino-americana no texto principal, com capítulos posteriores dedicados especificamente aos países pelos quais Lincoln passou. Uma empreitada ambiciosa com tempo curto de execução.

Balanço das aquisições de Kirstein no Brasil

Para uma melhor análise das aquisições de Kirstein no Brasil, lista-se abaixo todos os trabalhos comprados no Rio de Janeiro e em São Paulo:

¹⁶ O vice-cônsul americano em São Paulo, de quem Kirstein tornara-se próximo em sua viagem anterior à América do Sul em 1941. Kirstein havia descoberto, ao longo das investigações de que fora incumbido por Nelson Rockefeller no Brasil, que Hubner dirigia uma polícia secreta paulista, possuindo pleno conhecimento tanto do que se passava na cidade e em diversas partes do país quanto da postura política dos indivíduos que ali se encontravam. Ele dirigiu diversas ações para captura de agentes e espiões do Eixo, trabalhando em favor da Tríplice Aliança, não ficando claro a mando de quem ele estava trabalhando – o embaixador americano Jefferson Caffery, o presidente brasileiro Getúlio Vargas ou o governo americano.

¹⁷KIRSTEIN. *Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions, May-October 1941-1942*, p. 8. Tradução nossa.

¹⁸ *Ibid*, p. 9.

Tabela 1 – Relação das obras adquiridas por Lincoln Kirstein no Brasil em 1942.				
Artista	Nome da obra	Valor pago em mil réis	Valor pago em dólar em 1942	Valor pago em dólar com correção (2016)*
Alberto da Veiga Guignard	“Ouro Preto” (desenho a caneta e tinta)	600,00	30,00	448,87
Alberto da Veiga Guignard	“Ouro Preto” (têmpera sobre painel de madeira)	5.000,00	250,00	3740,55
Edith Behring	“Cabeça de negro” (perfil)	500,00	25,00	374,05
Edith Behring	“Cabeça de negro” (perfil)	500,00	25,00	374,05
Jose Bernardo Cardoso Junior	“Natureza morta com vista da Baía da Guanabara”	600,00	30,00	448,87
José Pancetti	“Autorretrato”	6.000,00	300,00	4.488,66
Heitor dos Prazeres	“Dia de São João”	400,00	20,00	299,24
Genevieve Pinet	“Academia Parreiras”	1.200,00	60,00	897,73
Tomas Santa Rosa	“O musicista cego”	3.000,00	150,00	2.244,33
Tomas Santa Rosa	“Musicistas brasileiros”	500,00	25,00	374,05
Percy Deane	“Os amantes”	500,00	25,00	374,05
Paulo Rossi Osir	“A Praia”	2.500,00	125,00	1.870,28
Paulo Rossi Osir	“Fruta do conde”	500,00	25,00	374,05
Paulo Rossi Osir	“Pêra”	Presente do artista	-	-
Paulo Rossi Osir	“Noite de São João”	1.280,00	64,00	957,58

Francisco Rebolo Gonsales	“Arredores de São Paulo”	1.000,00	50,00	748,11
Francisco Rebolo Gonsales	“Quintais”	3.000,00	150,00	2.244,33
Emídio Souza	“Itanhaém” (têmpera sobre painel)	200,00	10,00	149,62
Lucci Citti Ferreira	“Mãe e filho negros”	3.000,00	150,00	2.244,33
José Moraes	Desenho encomendado com crianças como tema; não há evidência da entrega.	500,00	25,00	374,05

* Calculado por meio do website <www.westegg.com/inflation/>. Acesso em 14 de abril de 2017.

Ao se olhar a relação apresentada acima, percebe-se que algumas temáticas se repetem. A paisagem está presente em “Natureza morta com vista para a Baía de Guanabara”, de José Bernardo Cardoso Junior, “Arredores de São Paulo” e “Quintais”, de Francisco Rebolo Gonsales. Há representações da figura humana como as cabeças de negro, de Edith Behring, “Mãe e filhos negros”, de Lucci Citti Ferreira, “Musicistas brasileiros”, de Tomas Santa Rosa e o autorretrato de Pancetti. O motivo das festas populares também foi escolhido; Lincoln adquiriu quatro obras retratando os festejos de São João: um desenho e uma pintura finalizada de Guignard, sendo as outras de Heitor dos Prazeres e Paulo Rossi Osir. Kirstein participou de uma festa junina com Portinari em sua vinda anterior ao Brasil, como mostra a imagem apresentada anteriormente, e talvez sua experiência pessoal com a festividade o tenha levado a adquirir e encomendar peças que tratavam do tema.

Quase todas as obras mencionadas possuem elementos que permitem identificá-las como provenientes de um local que não os Estados Unidos: a vibrante vista do cartão postal carioca; a cena cotidiana dos arredores da capital paulista, com sua população mestiça trocando prosa; os negros, de Edith Behring e Lucci Citti Ferreira; as diversas representações dos festejos de São João. Alguns trabalhos não teriam necessariamente essa conotação se expostos em contextos neutros, mas em uma exposição coletiva com outras obras latino-americanas, cuja seleção privilegiou as temáticas regionais, elas involuntariamente incorporariam essa leitura por conta das circunstâncias em que estavam inseridas. Das peças compradas, pode-se dizer que apenas “Os amantes”, de Percy Deane, e o autorretrato de Pancetti não possuem óbvios elementos regionais em sua construção formal.

A relação de aquisições mostra que Lincoln omitiu destacadas figuras do cenário artístico nacional, e não é realmente claro se isso se deve a uma escolha arbitrária ou se deu por falta de

conhecimento da história da arte brasileira — sabe-se, porém, que Kirstein não foi ingênuo em suas escolhas:

Partindo-se de uma perspectiva voltada à história da arte, está claro que Kirstein perdeu oportunidades de adquirir, para o museu, trabalhos de artistas modernos proeminentes em atividade nos países que visitou, como Tarsila do Amaral, cujos trabalhos ele viu no Brasil. Contudo deve-se apontar que quando Kirstein viajou, cursos universitários de história da arte ou levantamentos dedicados aos países que visitou não estavam disponíveis em inglês. (Cursos voltados à arte e cultura do México eram a exceção.) Pela primeira vez o Museu não aceitou algumas das aquisições de Kirstein para a coleção; entre elas estavam diversos trabalhos de artistas autodidatas ou amadores que não resistiram ao teste do tempo. Apesar de os motivos de Kirstein serem mais frequentemente diplomáticos do que voltados à história da arte, ele adquiriu trabalhos de artistas importantes. (BASILIO, 2004, p. 54, tradução nossa)

Uma observação cuidadosa das aquisições de Kirstein no Brasil leva a crer que ele conhecia quem se destacava na cena artística. Talvez sua desavença com Oswald de Andrade o tenha impedido de travar maior contato com os modernistas paulistas. Ou talvez, por conta dela, ele tenha decidido não adquirir trabalhos de alguns artistas relacionados a ele. Porém, em sua seleção torna-se clara a escolha de peças com temática regional, que pudessem mostrar aspectos particulares do Brasil às plateias americanas. Como aponta Miriam Basilio, algumas das obras adquiridas por Lincoln no país foram recusadas de imediato pelo Conselho de Aquisições do MoMA, sendo elas: “O musicista cego”, de Tomas Santa Rosa; “A praia” e “Noite de São João”, de Paulo Rossi Osir; “Quintais”, de Francisco Rebolo; “Itanhaém”, de Emídio de Souza, e “Mãe e filho negros”, de Lucci Citti Ferreira. Parece que os critérios de seleção de obras utilizados por Kirstein, voltados à política da boa vizinhança, não agradaram os conselheiros do museu. De qualquer forma, é inegável que o trabalho de Lincoln Kirstein teve importância fundamental para a expansão da coleção de arte brasileira no MoMA, fazendo com que o número de artistas representados na coleção da instituição saltasse de 2 para 10. O número não parece grande, mas no contexto estudado é bastante representativo.

A partir dos dados apresentados acima, percebe-se que os documentos relacionados às viagens de Lincoln Kirtein ao Brasil oferecem rico material para a compreensão das dinâmicas de trabalho do OCIAA na aplicação da Política da Boa Vizinhança no Brasil na área da cultura. Esse material ainda permanece pouquíssimo explorado e merece maior aprofundamento de pesquisa.

Referências bibliográficas

BASILIO, Miriam et al. **Latin American & Caribbean art: MoMA at El Museo**. New York: The Museum of Modern Art/El Museo del Barrio, 2004.

DUBERMAN, Martin. **The worlds of Lincoln Kirstein**. New York: Alfred A. Knopf, 2007.

KANTOR, Sybil Gordon. **Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art**. Cambridge: MIT Press, 2002.

KIRSTEIN, Lincoln. **The Latin American collection of the Museum of Modern Art**. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

PRUTSCH, Ursula. *Americanization of Brazil or a pragmatic wartime alliance? The politics of nelson Rockefeller's Office of Inter-American Affairs in Brazil during World War II*. **Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica**. Rio de Janeiro: v. 2 n. 4, maio-agosto 2010, p. 181-216.

REICH, Cary. **The life of Nelson A. Rockefeller: worlds to conquer, 1908 – 1958**. Nova York: Doubleday, 1996.

ROOSEVELT, Franklin D. **Radio dedication of the Museum of Modern Art, New York City**. Disponível em: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=15761>. Acesso em 03 abr. 2017.

ROWLAND, Donald, W. (org.). **History of the office of the coordinator of interAmerican affairs: historical report on war administration**. Washington, DC., Government Printing Office, 1947.

SADLIER, Darlene J. **Americans all: good neighbor cultural diplomacy in World War II**. Austin: University of Texas Press, 2012.

TOTA, Antônio Pedro. **O Amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

Referências documentais

KIRSTEIN, L. [Carta] 26 jun. 1941, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 2f. Compartilha suas impressões do país e comenta sobre a terrível burocracia que encontrou. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. [Carta] 24 mai. 1942, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 3f. Faz um relato a respeito dos hábitos e posturas da sociedade do Rio de Janeiro, relacionando-os a arte em algumas passagens. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. [Carta] 27 mai. 1942, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 7f. Faz longo relato do que observou em sua viagem até então, com foco primário em questões políticas. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. [Carta] mai. 1942, [S.I.] [para] ROCKEFELLER, N., Washington, 3f. Descreve suas incumbências na viagem sul-americana, detalhando o orçamento que tem a sua disposição e como

pretende utilizá-lo. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN, L. **[Carta]** 16 ago. 1942, Lima [para] ROCKEFELLER, N., Washington, 6f. Faz uma longa narrativa a respeito da postura americana e da situação política nos países pelos quais passara até então. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN. **Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions, May-October 1941-1942**, Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

KIRSTEIN. **Draft of a Preliminary Report Concerning the Tour of the American ballet Caravan in South America: June-September 1941**. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

LOCKWOOD, J. **[Carta]** 20 fev. 1942, Washington [para] CHAIRMAN, New York. 1f. Faz a requisição da postergação da entrada de Kirstein no exército. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

ROCKEFELLER, N. **[Carta]** 28 fev. 1942, Washington, [para] HERSHEY, L., Washington. 1f. Requisita a postergação da entrada de Kirstein no exército. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

ROCKEFELLER ARCHIVE CENTER. **Nota detalhando as representações culturais de Lincoln Kirstein em sua viagem à América do Sul em 1942**. Folder 966, Box 101, Series III 4L, Kirstein, Lincoln, 1941-1944. Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, etc. Nelson Rockefeller Personal Projects. Rockefeller Archive Center.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Alberto da Veiga Guignard**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. **Francisco Rebollo Gonzales**. Lincoln Kirstein Papers, I.G.; mai.-jun. 1942. New York.

A Revolução de Fevereiro nas páginas do *The New York Times*: a nova Rússia e a entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial

Emmanuel dos Santos

Mestrando em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Bolsista CAPES

emmanuelufmg@gmail.com

Palavras-chave: Revolução Russa. Imprensa. *The New York Times*. Primeira Guerra Mundial.

Este trabalho analisa os eventos mais significativos da Revolução de Fevereiro na Rússia sob a perspectiva do diário norte-americano *The New York Times* (*TNYT*). A partir do estudo das notícias e editoriais sobre os primeiros meses de revolução, entre fevereiro e abril de 1917, procuraremos enfatizar como o jornal contribuiu para difundir uma imagem positiva sobre o novo governo russo.

Não por acaso, em um momento em que havia considerável resistência por parte da opinião pública norte-americana, o presidente Woodrow Wilson incluiu em suas justificativas para a entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial poder contar, após a derrubada da autocracia na Rússia, com um aliado democrático naquela parte do mundo. Entre outras justificativas, o componente ideológico de lutar pela democracia foi aspecto importante para legitimar a opção pela guerra e que Wilson já vinha desenvolvendo em seus pronunciamentos a conselho de seus assessores diretos (LINK, 1983).

Em meio à caótica situação política e econômica, com as profundas contradições sociais exacerbadas e o país esgotado pelos esforços de guerra, o dia 8 de março (23 fev.)¹ marcou o início da Revolução de Fevereiro. Nessa data, as manifestações em comemoração ao dia internacional da mulher levaram milhares de pessoas às ruas de Petrogrado, então capital russa. Ademais, milhares de operárias têxteis do bairro de Vyborg — região de grande concentração industrial e de grande influência política dos bolcheviques —, iniciaram uma greve contra a fome, as péssimas condições

¹ Cabe lembrar que, na Rússia, até 31 de janeiro de 1918, vigorava o Calendário Juliano, treze dias defasado em relação ao Calendário Gregoriano. Dessa forma, as jornadas revolucionárias de fevereiro ocorreram entre os dias 22 e 27 de fevereiro de 1917 pelo calendário então vigente na Rússia. Neste artigo, teremos como referência principal o Calendário Gregoriano, privilegiando-se, assim, uma narrativa mais fluida ao usar o mesmo calendário utilizado pelo *TNYT*. Contudo, indicaremos entre parêntesis, quando nos referirmos aos eventos ocorridos na Rússia, as datas abreviadas correspondentes ao Calendário Juliano, uma vez que grande parte da historiografia as utiliza como referência e, provavelmente, são mais familiares ao leitor. Além disso, todas as datas se referem ao ano de 1917, a não ser que seja expressamente indicado o ano em questão.

de vida e de trabalho. As manifestações, greves e motins de soldados logo se espalharam por toda a capital e por diversas regiões do país (FITZPATRICK, 2005).

A abdicação do Czar Nicolau II levou à conformação do Governo Provisório — baseado em uma comissão de membros da Duma. Paralelamente, foi criado o Soviete de deputados operários e soldados de Petrogrado, logo seguido pela organização de sovietes por todo o país. Para a direção efetiva da estrutura soviética de poder, deu-se origem ao Comitê Executivo dos Sovietes, com predominância dos chamados socialistas moderados (mencheviques e socialistas-revolucionários). O Comitê Executivo logo declararia apoio ao Governo Provisório; o poder, contudo, dependia efetivamente dos sovietes, que eram órgãos representativos de trabalhadores e soldados e que se tornaram o principal espaço de influência política do país. Em 15 de março (2 mar.), a revolução na Rússia passou a ter grande destaque no *TNYT*. Até então, nenhum dos acontecimentos da aguda semana que levou à queda da autocracia czarista havia sido noticiada pelo jornal.

Assim, no dia 16 de março, o *TNYT* estampava na capa: “Revolução na Rússia; o Czar abdica” (*TNYT*, 16 mar. 1917, p. 1)², iniciando uma extensa narrativa, que ocupou as três primeiras páginas, sobre os eventos da semana revolucionária. Sem deixar de noticiar as greves, manifestações e conflitos de rua que levaram à morte de centenas de pessoas, o ponto nevrálgico da revolução, nessa narrativa, contudo, era simbolizado pela declaração aprovada pela Duma que decretava o fim do governo do Czar Nicolau II e a formação de um novo Governo Provisório (*TNYT*, 16 mar. 1917, p. 1-3).

Se nesta primeira crônica das jornadas revolucionárias, o povo e os soldados amotinados ainda aparecem como atores políticos de relevância, embora subordinados às ações dos líderes da Duma, nos editoriais do jornal, desde então, o protagonismo da revolução e a responsabilidade pela estabilização do cenário político transferem-se, quase incondicionalmente para as decisões do Governo Provisório. Os sovietes só serão incluídos no noticiário do jornal algumas semanas depois. Dessa forma, a revolução que colocou fim ao regime político czarista foi saudada pelo *TNYT* como a formação de uma nova Rússia, uma nova democracia que abriria caminho para a constituição de uma República ou mesmo de uma Monarquia Constitucional, sob os auspícios e a liderança dos políticos da Duma: “O povo russo, por meio de reconhecidos líderes da Duma, e de indivíduos leais e esclarecidos fora dela, assumiu o comando dos interesses do Império. Esse foi o objetivo e o conquistado na revolta em Petrogrado” (*The new birth of Russia*, *TNYT*, 16 mar. 1917, p. 10).

² Neste trabalho todas as traduções dos textos em inglês das referências documentais originais são de nossa autoria.

Sobre a dualidade de poderes, dualidade de poderes Leon Trotsky (1977) em sua célebre *A História da Revolução Russa*; levanta uma intrigante questão na forma de um paradoxo: como é possível explicar que o protagonismo popular das jornadas de fevereiro tenha dado origem a uma forma de poder estatal controlada, inicialmente, por hesitantes democratas liberais apoiados por setores moderados das forças socialistas organizadas nos soviets? Trotsky indica uma possível resposta a essa questão ao ressaltar que a perspectiva dogmática de uma “etapa de revolução burguesa” — utilizada essencialmente como aspecto justificador, combinada à indecisão política de se instaurar um governo baseado nos soviets —, acabou por levar os socialistas moderados a apoiarem o Governo Provisório. Isso, segundo Trotsky, marcaria toda a política conciliatória entre socialistas moderado e liberais nos meses posteriores.

Já no dia 17 de março o *TNYT* escreveu em editorial sobre as vantagens para Inglaterra, França, Itália e as outras Forças Aliadas terem no comando da Rússia governantes de nítida orientação germanófila fortalecendo suas posições: “A revolução fez uma mudança que é quase equivalente a colocar uma nova nação no campo dos Aliados” (*New Russia and the war*, *TNYT*, 17 mar. 1917, p. 10), concluindo que: “Sob o governo da Duma o objetivo será trazer todos os esforços para a batalha. [...] O efeito da revolução para a própria Rússia é incalculável, assim como é para os esforços de guerra dos Aliados.” (*New Russia and the war*, *TNYT*, 17 mar. 1917, p. 10).

Sobretudo, o *TNYT* buscou desenvolver uma imagem bastante positiva sobre a revolução, contribuindo, podemos afirmar, para influenciar a opinião pública norte-americana com uma visão favorável ao processo que colocou fim à autocracia russa. De acordo com o historiador norte-americano Arthur Link, não por acaso o então presidente norte-americano, Woodrow Wilson, incluiu em suas justificativas para a entrada efetiva dos EUA na Primeira Guerra Mundial poder contar, após a derrubada da autocracia, com um aliado democrático naquela parte do mundo (LINK, 1979, p. 70). A 22 de março, o governo dos EUA reconheceu a legitimidade do Governo Provisório, algo que foi efusivamente saudado pelo *TNYT*.

Pouco menos de um mês depois, no dia de 6 de abril, Woodrow Wilson declarava guerra ao Império Alemão. Conforme observa o historiador norte-americano Georg Schild (1995), a revolução na Rússia serviu mais como um componente da retórica que buscava justificar a entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial, algo que ainda enfrentava razoável resistência da opinião pública norte-americana, do que efetivamente umas das razões que influenciaram a decisão governamental de inserir o país no conflito.

Deste modo, em mensagem ao Congresso pela qual declarava as intenções de colocar os EUA no conflito, Wilson havia claramente criado uma imagem de luta entre democracia e autocracia que moveria a vontade norte-americana de se juntar às Forças Aliadas, algo que seria inviável se a Rússia ainda fosse governada pelo regime czarista:

[...] Nosso objetivo agora é afirmar os princípios da paz e da justiça no mundo contra o egoísmo e os poderes autocráticos estabelecendo governos realmente livres e autogovernados [...] a ameaça para essa paz e liberdade reside na existência de governos autocráticos apoiados por forças organizadas que controlam inteiramente sua vontade, e não pela vontade do povo.³

Na mesma mensagem, referindo-se diretamente a revolução na Rússia, Wilson falava sobre uma “natureza” democrática do povo russo, que agora se somava aos esforços de liberdade, justiça e paz mundial ao derrubar a autocracia:

Os americanos não sentem que nossas esperanças na futura paz saíram fortalecidas pelos acontecimentos incríveis e animadores ocorridos nas últimas semanas na Rússia? Os conhecedores da Rússia sabem que aquele país sempre teve uma alma democrática em todas os modos vitais de pensamento, no íntimo de seu povo e nas suas atitudes habituais em relação à vida em que prevalecia seus instintos naturais. A autocracia que controlava sua estrutura política — apesar do longo período e da realidade de seu poder — não era efetivamente de origem ou de caráter russo; agora ela foi derrubada e o generoso povo russo, em sua majestosa candura, fortaleceu as forças que estão lutando por liberdade, justiça e paz para o mundo.⁴

Em 24 de março, *TNYT* tecia loas ao país asiático. Comentando a entrevista que o Ministro da Justiça, Alexander Kerensky dera ao jornal, o *Times* declarava que o país podia se tornar a maior república do mundo e a recém conquistada liberdade caminhava na esteira da genialidade eslava na arte, música e literatura (*The New Russia*, *TNYT*, 24 mar. 1917, p. 10).

A partir de abril, o Soviete de Petrogrado, referido pelo *TNYT* sempre por Conselho de Deputados Operários e Soldados, ocupou relevante espaço nas reflexões de editoriais e no noticiário do jornal. No entanto, a existência do Soviete seguida de um editorial analisando seu significado ocorreu somente na edição de 8 de abril, mais de vinte dias após a instalação da primeira sessão do Conselho.

Desde esse momento, o *TNYT* passará a desenvolver uma narrativa sobre os sovietes enfatizando o perigo de esses órgãos tornarem-se obstáculos para o Governo Provisório, único centro de poder reconhecido como legítimo pelo jornal. Além disso, indicava-se uma ameaça ainda maior, o perigo do fortalecimento de setores “extremistas” dos sovietes, supostamente defensores de uma

³ WILSON, Woodrow. **Message to Congress**, 2 abril de 1917. Disponível em: <https://wwi.lib.byu.edu/index.php/Wilson's_War_Message_to_Congress>. Acesso em 27/03/2017. Tradução nossa.

⁴ Idem.

paz em separado com a Alemanha. “Extremistas” era uma das formas pelas quais o *TNYT* recorrentemente se referia aos bolcheviques, com claro sentido pejorativo.

Em editorial de 12 de abril, o jornal afirmava que a democracia era a alma da revolução na Rússia, o princípio basilar do novo governo e que os norte-americanos teriam imensa satisfação em proporcionar todo tipo de ajuda ao novo governo. No entanto, era preciso se precaver dos iminentes perigos que rondavam o país:

Há na Rússia alguns conspiradores, muito provavelmente agindo sob a instigação da Alemanha, procurando causar danos ao novo governo. Uma dessas organizações é o Conselho de Deputados de Operários e Soldados, cujas atividades anarquistas das últimas semanas têm muito a nos dizer. Eles estão sendo denunciados em Petrogrado por “evidenciar um desejo de garantir a derrota do Exército Russo e uma paz desonrosa”. É a marca característica da propaganda alemã. [...] (The Russian Position, *TNYT*, 12 abr. 1917, p. 10).

Nesse editorial, pela primeira vez é esboçada a forma como diversas vezes o *TNYT* buscou desqualificar a atuação dos soviéticos e dos socialistas, em geral, e dos bolcheviques, em particular, procurando associá-los aos interesses da Alemanha. Além disso, era comum, nas páginas do diário, os socialistas serem referidos por conceitos como anarquistas e maximalistas, sem nenhuma preocupação com uma precisão conceitual com esses termos utilizados. A anarquia, nos editoriais e notícias, sempre esteve associada a uma vaga noção de desordem e caos. Por mais de uma vez, é possível encontrar Lenin e outros socialistas sendo qualificados pelo *TNYT* como anarquistas e socialistas na mesma matéria.

Em 26 de abril, o *TNYT* publica o editorial “A Rússia em perigo”, tratando de analisar as ameaças enfrentadas pelo Governo Provisório. Este editorial marca uma das estratégias narrativas do jornal, baseada no discurso de que o principal perigo da Rússia, a partir desse período, seria uma nova revolução — destruidora dos ideais de liberdade — pelos grupos que supostamente defendiam interesses favoráveis à Alemanha:

O governo liberal na Rússia está visivelmente ameaçado por uma formidável agitação contrarrevolucionária, que ainda não ganhou corpo de um movimento bem definido, mas tem habilmente sido usada por agentes alemães. Muitos desses agentes são socialistas russos que atuam sabendo exatamente o que fazem e a quem beneficiam. [...] Os socialistas, liderados por Lenin, um evidente agente alemão, que foi enviado de volta à Rússia pelos alemães para esse propósito, joga o jogo da Alemanha com sedutoras consignias como: “Ditadura para a classe trabalhadora e democracia para o exército”, além de procurar disseminar uma visão hostil aos Estados Unidos. [...] Se os agentes alemães e os socialistas e agitadores no campo produzirem uma nova revolução, vão aniquilar a esperança russa de liberdade. O primeiro resultado será a anarquia, na qual cada partido irá combater pelo controle do governo, cada qual, no seu turno, será derrubado, e do caos retornaremos à velha Rússia. [...] É por esse objetivo que, com fervorosa dedicação, a inteira força de espíões, traidores e aliciadores que a Alemanha derramou na Rússia. [...] Esse é o

claro desastre que os tolerante liberais, atualmente no controle da Rússia, estão trabalhando energicamente para evitar (Russia's Danger, *NYT*, 26 abr. 1917, p. 12).

Duas das principais preocupações do *NYT* estavam relacionadas à necessidade de fortalecer a autoridade política do Governo Provisório e de apoiar os setores sociais que defendiam a continuidade da Rússia nos esforços de guerra. Para isso, buscava-se enfatizar que o governo norte-americano deveria ajudar a “salvar” a Rússia do caos econômico e do perigo de uma contrarrevolução. Essa linha editorial do *NYT* tem grande consonância com a política exterior do Governo dos Estados Unidos em relação àquele país. Segundo o historiador norte-americano Georg Schild, após a revolução de março, a política externa dos EUA em relação à Rússia esteve orientada centralmente por dois objetivos: “garantir a permanência da Rússia na guerra e apoiar as forças democráticas” (SCHILD, 1995, p. 42).

Nesse sentido, no mês de maio, o jornal deu grande destaque à missão diplomática — que ficou conhecida como Missão Root — na qual o senador Elihu Root, vencedor do prêmio Nobel da Paz em 1912, chefiou uma delegação de políticos norte-americanos à Rússia. Tal missão tinha a incumbência de aproximar as relações econômicas e políticas dos Estados Unidos ao Governo Provisório e influenciar os debates sobre a participação russa na Guerra, buscando assegurar que os russos continuassem no conflito.

Em geral, o *NYT* tratava essa viagem como uma forma dos norte-americanos darem suporte à Rússia, mas também de “salvá-la” — termo recorrentemente usado pelo jornal — do caos econômico e social. Com relação a essa missão, o *NYT* atuou diretamente para influenciar o perfil dos seus componentes e quem deveria chefiá-la, após polêmica pública que se abriu no país. A disputa ocorria no caráter da missão, se deveria ser estritamente de apoio ao Governo Provisório, ignorando os soviets, ou se deveria incluir um setor de socialistas norte-americanos com a incumbência de dialogar com os setores mais radicais do processo revolucionário. Nessa polêmica, que durou cerca de um mês, e na qual o *NYT* dedicou vários editoriais, a escolha do liberal conservador Elihu Root foi saudada pelo diário, reforçando, além disso, a opinião sobre a revolução e os setores radicais da política russa:

O governo não pode estabelecer nenhum tipo de relações com os socialistas e radicais que, sob o nome de Conselho de Deputados de Operários e Soldados, tem realizado reuniões no mesmo edifício ocupado pela Duma. [...] Foi dito que o chefe da Missão deveria ser um homem aceitável para os radicais russos, um indivíduo com a habilidade de se inserir nesses círculos de agitação e perturbação que se acredita, ou se teme, poder derrubar o atual governo e estabelecer uma república socialista. Se os EUA fossem uma república socialista um homem como esse deveria, naturalmente, ser escolhido como representante de tal Missão na Rússia. No

entanto, como temos nesse país um governo de pessoas sensatas, não de radicais ou extremistas, não vemos qualquer mérito na sugestão de enviar a Petrogrado uma missão simpática não ao novo governo e sim aos inimigos, ou aqueles que logo, ficará claro, são inimigos (Mr. Root and the russian socialists, TNYT, 3 mai. 1917, p. 14).

Importante ressaltar que neste período o Partido Socialista da América tinha razoável influência nos EUA. Fundado em 1901 por sindicalistas e intelectuais, mesclava ideias marxistas — como o fim da propriedade privada dos meios de produção — com bandeiras socialdemocratas, com a perspectiva de graduais reformas dentro do sistema capitalista. Em 1912, o partido chegou a contar com 150 mil membros, e com periódicos que alcançavam uma circulação de mais de 700 mil exemplares, como o *Appeal to Reason*. Na eleição presidencial de 1912 o candidato socialista, Eugene Debs, obteve um milhão de votos (PURDY, 2016, p. 186-187).

É perceptível na linha editorial do *TNYT* uma constante preocupação em pensar como o Governo Provisório deveria atuar para limitar e colocar fim ao poder soviético. Ao longo dos meses, destarte, o jornal publicou diversas matérias com conteúdo pejorativo relacionado aos soviets e aos socialistas que nele participavam. Publicou, também, uma série de editoriais buscando demonstrar a periculosidade da influência soviética na realidade russa.

Com a crise de abril e a formação de um governo de coalizão entre liberais e socialistas moderados, a possibilidade de um governo formado exclusivamente por liberais caía por terra. Comparando os socialistas do Soviete aos jacobinos franceses, o *TNYT* alertava para os significados dos socialistas no governo:

Os jacobinos da Revolução Francesa deram uma aterradora demonstração do que uma gigantesca ignorância pode fazer quando se apodera do poder. Os indivíduos do Conselho [Soviete] estão no caminho para fazer o mesmo. Eles não têm competência para dirigir os assuntos públicos, pelo contrário, estão, na verdade, completamente equipados para o trabalho de destruição, ruína, e todo tipo de desastre político e nacional ao aceitar as teorias radicais do socialismo pelas quais são guiados (The Peril of Russia, TNYT, 15 mai. 1917, p. 14).

Na Rússia, o *TNYT* manteve diversos correspondentes; entre eles Herman Bernstein e Harold Williams. Williams foi o principal correspondente durante o período revolucionário. Considerado grande especialista sobre os assuntos daquele país, publicou em 1914 a obra “*Russia of the Russians*”, que lhe rendeu ótimas críticas na imprensa norte-americana. Além de jornalista, Williams era linguista, falava fluentemente o russo e diversos outros idiomas presentes na Rússia. Escreveu sobre o processo revolucionário também para os diários britânicos *Daily Telegraph* e *Daily Chronicle*. Em 1921, foi designado editor internacional do *TNYT*, cargo que ocupou até sua morte em 1928 (ALSTON, 2007).

Em um dos momentos mais controversos da revolução, o cenário político e o destino dos bolcheviques sofreram outra brusca e dramática mudança com a entrada em cena da tentativa de golpe efetuada pelo general Kornilov, a quem Kerenski havia designado Comandante em Chefe do Exército com a missão de restaurar a ordem e a disciplina entre os militares russos. Visando uma alternativa para a crise que se avolumara, Kerenski buscou apoio nos setores conservadores e chegou a entabular negociações para a instauração de uma ditadura pessoal, que teria apoio do próprio general Kornilov. Entretanto, desentendimentos entre Kerenski e Kornilov acabaram por precipitar a tentativa de golpe. No dia 11 de setembro (29 ago.), Kornilov ordenou o envio de tropas para ocupar Petrogrado. A seus subordinados, o general tentou justificar essa ação afirmando que haveria uma revolta na capital e um possível golpe contrarrevolucionário estaria em curso (FITZPATRICK, 2005, p. 80-81).

A tentativa de golpe fracassou tanto pela atuação enérgica dos operários de Petrogrado quanto pelos motins e deserções nas tropas enviadas por Kornilov. Para essa contraofensiva, organizada pelo Soviete e sindicatos da capital, uma frente de defesa foi constituída, na qual os bolcheviques tiveram destacada atuação.

Ao mesmo tempo em que apresentava um vasto noticiário indicando a derrota das pretensões de Kornilov, o *TNYT* apresentava uma linha editorial bastante favorável ao general, chegando mesmo a abertamente apoiá-lo:

Embora a “rebelião” de Kornilov tenha resultado em fracasso e rendição, ainda é muito cedo para dizer se a derrota da causa e do objetivo que ele representava era uma libertação ou desastre para a Rússia. Como alguns dos envios telegráficos falsamente o representaram, Kornilov não era um inimigo da revolução, um conspirador da restauração autocrática. Ele é um russo patriota, um sincero devoto dos interesses da Rússia; seu objetivo era propiciar ao país um governo capaz de seguir os comandos emitidos sob sua autoridade, um exército organizado para a vitória, não para cair de joelhos perante o inimigo (*Russia's uncertain future*, *TNYT*, 14 set. 1917, p. 8).

Em nenhum momento, nas edições analisada no marco temporal deste trabalho, o jornal buscou se retratar das falsas denúncias de representar os bolcheviques como agentes alemães. Não faltou espaço, porém, como é perceptível, para defender Kornilov das acusações de estar associando à restauração autocrática. Na conclusão do editorial, posicionando-se francamente em favor do general, o jornal deixava claro que o mais importante era combater as formas de democracia soviética no exército e instaurar um governo forte:

Ao mesmo tempo em que se noticia a derrota de Kornilov, algumas notícias boas chegam da Rússia, Kerenski prometeu cortar o poder dos conselhos de soldados, algo que, ao menos, pode ser o início da restauração da autoridade militar. [...] (*Russia's uncertain future*, *TNYT*, 14 set. 1917, p. 8).

O apoio do *TNYT* à tentativa de colocar fim ao instável governo de Kerenski por meio do *putsch* militar organizado por Kornilov, pelo qual o Comandante em chefe do Exército visava esmagar o poder dos soviets. Fica nítido, ademais, que no discurso do jornal ganhava centralidade, sobretudo, a necessidade de colocar fim às formas de democracia soviética, vista como a principal responsável por colocar em risco a liberdade russa. O apoio a Kornilov deixa transparecer as reais intenções do discurso do *TNYT*. Para o jornal, o fundamental, é possível afirmar, não seria um governo que promovesse no curto prazo a liberdade e a democracia — por mais que isso fosse constantemente um componente de sua retórica — e sim um governo que garantisse o prosseguimento da guerra e acabasse com as agitações em torno de uma possível paz em separado, além de combater os soviets.

Como é prática constante dos discursos liberais em tempos de crises sociais agudas, prática paradoxal; o *TNYT* passa a defender, após abandonar suas esperanças em Kerenski, uma solução autoritária para combater uma suposta anarquia social — representada no jornal pelos perigos do poder soviético e dos ideais socialistas — procurando justificar tal solução como uma forma de garantir a existência das liberdades democráticas.

Referências bibliográficas

ALSTON, Charlotte. **Russia's Greatest Enemy?** Harold Williams and the Russian Revolutions. Londres: Tauris Academic Studies, 2007.

EMERY, Edwin. **História da Imprensa nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

FITZPATRICK, Sheila. **La Revolución Rusa**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

LINK, Arthur. **Woodrow Wilson: Revolution, War and Peace**. Arlington Heights: Harlan Davidson, 1979.

_____. **The Papers of Woodrow Wilson**. Princeton: Princeton University Press, 1983.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **O ano vermelho**. A revolução russa e seus reflexos no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

PURDY, Sean. O Século Americano. In: **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. KARNAL, Leandro et al. (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2016.

SCHILD, Georg. **Between ideology and realpolitik: Woodrow Wilson and the Russian Revolution, 1917-1921**. Westport: Greenwood Press, 1995.

TALESE, Gay. **O reino e o poder**: uma história do New York Times. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TROTSKY, Leon. **A História da Revolução Russa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 3v.

O filme *Lincoln* de Steven Spielberg (2012) e os historiadores

Fabio Luciano Francener Pinheiro

Doutorando Meios e Processos Audiovisuais ECA

Universidade de São Paulo (USP)

Professor da UNESPAR CURITIBA II

falupin@gmail.com

Palavras-chave: Lincoln. Historiadores. Guerra Civil. Escravidão.

A proposta desta comunicação é apresentar algumas manifestações de historiadores norte-americanos sobre o filme *Lincoln*, de 2012, do cineasta Steven Spielberg. A mostra inclui textos opinativos, artigos, entrevistas e transcrições de falas e mesas redondas em programas de televisão, rádio ou internet, em publicações de mídia tradicional de massa, como o jornal *The New York Times*, em versões impressa e on-line, blogs e websites de associações de historiadores e publicações específicas sobre cinema, além de revistas com foco em tópicos relacionados à História dos Estados Unidos.

Lincoln trata das batalhas de bastidores e articulações políticas para a aprovação da 13ª emenda junto ao Congresso. A legislação previa o fim da escravidão nos Estados Unidos. O filme se passa no início de 1865, no começo do segundo mandato de Lincoln e em seus últimos meses de vida. Desde o começo do filme, o Lincoln que vemos é um ferrenho oponente da escravidão, profundamente comprometido com a aprovação da emenda, o que o leva a pressionar os membros de seu gabinete, seus assessores, congressistas de seu Partido Republicano e a cooptar com ofertas de cargos os 13 votos necessários junto aos opositores democratas.

O filme alterna cenas públicas e privadas de Lincoln, sempre com referências a escravidão e a emenda. Lincoln é retratado como pai afetuoso, marido atencioso, contador de anedotas e sobretudo um político espertalhão, que, diante de apelos de soldados negros por direitos iguais, evita se comprometer. São mostradas longas sequências de debates na *House of Representatives*, sessões em que republicanos e democratas expõem seus argumentos contra e a favor da emenda, discutindo sobre o impacto da libertação de quatro milhões de escravos, igualdade racial, concessão de direitos e sobretudo qual seria o papel, o peso e a presença do afro-americano com o fim da escravidão.

O personagem de Lincoln é pressionado por todos os lados: pela esposa para não deixar seu filho mais velho se alistar, por membros da facção conservadora do Partido Republicano para dialogar com os confederados, por abolicionistas radicais, congressistas e assessores. É sobretudo pressionado para fazer a paz com os rebeldes e adiar a proposta da emenda, mas o filme o mostra decidido a aprovar primeiro a emenda como condição para o fim da guerra. Inclusive, há um momento em que um dos personagens deixa claro a Lincoln que ele precisa escolher entre o fim do conflito que já dura quatro anos ou o fim da escravidão, mas que ele não pode ter as duas coisas. O filme mantém um suspense até a cena da votação da emenda. Vemos alguns deputados se pronunciando contra e a favor e acompanhamos o placar por notas tomadas por Mary Lincoln.

A emenda é aprovada em tom de final de Copa do Mundo, com os congressistas, incluindo os 13 democratas corrompidos com cargos, cantando *Battle Cry of Freedom*. Pouco depois, vemos Lincoln deixando a Casa Branca e saindo para a noite de sua morte, em 14 de março de 1865. Spielberg e o roteirista Tony Kushner optam por não mostrar a cena de assassinato no Teatro Ford. Somos informados do assassinato ao mesmo tempo que seu filho Tad, que assiste a uma peça em outro teatro. Vemos seus momentos finais, com seu corpo retorcido sobre uma cama artificialmente iluminada, cercado por assessores. Em seguida há uma transição que une o corpo de Lincoln a uma vela em uma lamparina e o filme termina com Lincoln recitando o discurso de sua segunda posse, diante da Casa Branca, cercado de homens e mulheres, brancos e negros.

Lincoln confirma o interesse de Spielberg pelo passado e pela memória. A escravidão já havia sido abordada em *Amistad* (1997) filme que revela uma disputa judicial e política em torno de africanos que lideraram uma revolta no navio que os transportava. *Amistad* traz uma das mais impressionantes sequências que ilustra o horror do Holocausto Negro, em que vemos a captura de africanos, seu transporte em condições terríveis e o comércio em Cuba. *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) trata do ponto de vista americano para o Desembarque aliado na Normandia em 1944. A operação contextualiza a busca pelo único filho sobrevivente de quatro irmãos mortos no desembarque.

Certamente o filme mais polêmico e um dos mais debatidos do cineasta é *A Lista de Schindler* (1993), em que um empresário tcheco salva centenas de empregados escravos judeus abrigando-os em sua fábrica durante a ocupação alemã na Polônia. Lincoln, A II Guerra Mundial, o Holocausto tanto judeu quanto negro, opressões, desunião e reencontro familiar são temas constantes na obra do cineasta, que tem um estilo visual marcado por jogos de luzes, movimentos de câmera e enquadramentos originais, além de dialogar e manipular com habilidade os códigos do gênero

melodrama, o que leva seus filmes, incluindo os dramas históricos mencionados, a serem taxados de sentimentais e distantes de problematizações.

Lincoln oferece um prato cheio para os historiadores. O filme renova para o público contemporâneo uma figura bastante cara ao imaginário americano, um personagem abordado em centenas de filmes, séries, documentários e outros formatos audiovisuais, sem contar as milhares de obras que já foram escritas sobre o presidente. Pelo fato de estar no centro de um dos momentos mais traumáticos da história dos EUA, com uma guerra civil ameaçando o país e a discussão sobre a emancipação ganhando força, Lincoln é certamente o personagem ou um dos personagens sobre o qual mais se escreveu e pesquisou até hoje na história dos EUA. Daí que o filme oferece muitas aberturas para debate e interpretação: a complexidade da questão da escravidão no final do século XIX e sua relação com a Guerra Civil, os interesses do Norte e dos confederados, o perfil público e privado de Lincoln, a influência de Mary Lincoln em sua vida, a relação com seu gabinete, suas habilidades políticas com membros do Congresso, sua posição sobre escravidão e raça, o ambiente político na capital em 1865, os valores e ideias de republicanos e democratas. Entre os historiadores pesquisados, estes temas foram citados, porém o que mais se percebe é a crítica à forma como o filme conduz o processo de emancipação, como exclusividade de políticos brancos, excluindo outras contribuições e participações para o fim da escravidão.

Lincoln não é um acontecimento isolado. Ele faz parte do que os críticos do *The New York Times* A. O. Scott e Manohla Dargis chamaram de *Lincolnmania*, um fenômeno que envolve a associação do presidente Obama à imagem de Lincoln e também o lançamento simultâneo de filmes e documentários sobre escravidão, Guerra Civil e o próprio presidente Lincoln em títulos como: *Django Livre* (2012), *12 Anos de Escravidão* (2013) e o documentário *The Abolitionists* (2013), sobre as vidas de cinco ativistas a favor da abolição no século. Enrico Del Lago aponta que o Lincoln de Spielberg é o melhor representante de uma visão ortodoxa da Guerra Civil e da escravidão na era Obama — uma das visões construídas pelos filmes lançados no período.¹

Jeff Menne e Christian Long (2015:12) defendem que as ficções na era Obama despertaram o interesse por relações raciais em filmes como *Lincoln to 42*, *O Mordomo* e *Fruitvale Station*, todos de 2013.² Apenas para ficar no presidente, foram lançados outros filmes além do de Spielberg: *Saving Lincoln* (2013), *Abraham Lincoln Caçador de Vampiros* (2012) e *My Life as Abraham Lincoln* (2012). O público americano, constatam, também buscou ficções sobre a presidência, o que explica

¹ Fonte: <http://www.irishhumanities.com/blog/slavery-and-its-popular-depictions-in-the-age-of-obama/>. Acesso em 09/10/2016.

² Jeff Menne e Christian Long (eds.) **Film and the American Presidency**. Routledge, New York, 2015.

o êxito de produções televisivas como *Veep*, *Scandal*, *House of Cards* e *Homeland* — ainda que estas séries abordem a presidência na ótica da segurança nacional.

A data de lançamento de *Lincoln* foi agendada para acontecer apenas após as eleições de 2012, pois os produtores e Spielberg queiram evitar que o filme fosse utilizado na campanha eleitoral, tanto por Obama que buscava a reeleição quanto pelo adversário republicano Mitt Romney. Um pouco após a confirmação da reeleição de Obama para um mandato de mais quatro anos, o fantasma da Guerra Civil parecia voltar ao país.³ Eleitores dos 50 estados americanos assinaram on-line a diversas *secession petitions* (petições de secessão).⁴

É neste tumultuado contexto pós-eleitoral que Landon Palmer insere o filme. “Spielberg e companhia jamais poderiam prever que uma petição de secessão encontraria seu espaço no noticiário nacional ao mesmo tempo que o lançamento de *Lincoln* era reforçado”.⁵ Palmer lembra que o lançamento do filme coincide justamente no momento em que as narrativas míticas da América pós-racial e a divisão entre os estados azuis (democratas) e vermelhos (republicanos) — lembranças da divisão durante a Guerra Civil — passam pelos seus maiores desafios — atualizados na campanha presidencial de 2016.⁶

Harold Holzer, uma das maiores autoridades sobre Lincoln, com dezenas de livros sobre o presidente, incluindo um guia bastante didático para jovens leitores acompanharem o filme — *Lincoln: How Abraham Lincoln ended slavery in Americas — a companion book for Young readers to the Steven Spielberg’s film* — foi consultor histórico da produção. O que não o impede de apontar a inexatidão histórica do filme. Exemplos: Lincoln não tinha um retrato de William Henry Harrison em seu escritório; as preciosas *glass plates* de Alexander Gardner jamais seriam passatempo para

³ Ainda em 2010 eram realizadas na Carolina do Sul, o primeiro estado a se separar da União, um disputado Secession Ball, com orgulhosos habitantes de Charleston usando trajes de *E o Vento Levou* ao som de Dixie. Ver: At Charleston's Secession Ball, divided opinions on the spirit of S.C. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/12/21/AR2010122105341.html>. Acesso em 12/11/2016.

⁴ Ironicamente, o sistema *We the People* foi criado na gestão Obama como forma de facultar a população um canal de comunicação direta com as autoridades. Para ser listada no site da Casa Branca, uma petição precisa ter 15 mil assinaturas e para ser respondida pela administração precisa ter 25 mil assinaturas. Em novembro de 2012, de 146 petições disponíveis no site, 66 eram pedidos de secessão. Destas, as petições de seis estados alcançaram a marca de 25 mil assinaturas: Louisiana, Alabama, Florida, Tennessee, Geórgia e Texas. Neste último estado foram coletadas cem mil assinaturas. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2012/nov/14/news/la-pn-white-house-secession-50-states-20121114>. Acesso em 01/12/16.

⁵ “Spielberg could never have predicted that a secession petition would make its way into national news just as Lincoln’s release expanded”.

Disponível em: <https://filmschoolrejects.com/amovieforapurpleamericahowlincolnbelongstothefuture9a4f489aca20#fc67456xl>. Acesso em 01/12/16.

⁶ O filme se viu de novo, em plena campanha presidencial entre Donald Trump e Hillary Clinton, no centro de uma polêmica após a candidata democrata declarar, em encontro com doadores de campanha, que um bom político tem uma perspectiva pública e privada de assuntos políticos. Pressionada por Trump no primeiro debate presidencial, justificou-se dizendo que se referia ao filme de Spielberg.

uma criança agitada como Tad; Mary Lincoln dificilmente estaria na House acompanhando a votação sobre a 13ª emenda. Dificilmente algum soldado, negro ou branco, saberia de cabeça as palavras do famoso discurso de Gettysburg. A face de Lincoln impressa em moedas, citada por um dos agentes políticos de Seward encarregados de subornar congressistas democratas, só apareceu em 1869, após a morte do presidente, e em papel.

Holzer elenca estas distorções históricas e outras para logo em seguida afirmar que elas não são relevantes, uma vez que tanto Spielberg quanto Kushner jamais teriam construído um filme com a intenção de ser uma confirmação das palavras de Lincoln. A intenção era que o filme fosse o mais preciso possível aos fatos, mas não as custas da emoção. “Portanto quando fato e drama entram em conflito no filme, o primeiro se curva e o último prevalece — e o que há de errado com isso?”⁷. A defesa do filme promovida por Holzer fica clara quando ele lembra de ter apresentado Spielberg para as 9 mil pessoas presentes à cerimônia de comemoração dos 149 anos do Discurso de Gettysburg. De acordo com Holzer, Spielberg afirmou naquela ocasião:

“Não podemos lembrar de tudo. (...) A História nos força a reconhecer os limites da memória... ela nos afirma que a memória é imperfeita, não importa quanto do passado nós cobrimos... não é o trabalho, e na verdade é uma traição do trabalho de um historiador prometer uma lembrança perfeita e completa do passado, prometer memória que elimina a perda. Uma das tarefas da arte (...) é ir aos lugares impossíveis que outras disciplinas, como a história, devem evitar”.⁸

O jornal *The New York Times* concentrou alguns dos debates mais inflamados em torno do filme. O colunista, professor e escritor David Brooks recomenda, em “Why We Love Politics”, que todos que odeiam política por considerá-la corrupta e suja assistam ao filme. “Ele mostra que você pode fazer mais bem na política que em qualquer outra área. Você pode acabar com a escravidão, abrir oportunidades e combater a pobreza”.⁹ Tais feitos, defende o colunista, podem ser atingidos na política quando há uma união entre uma grande visão pessoal e destreza política. Assim é o *Lincoln*

⁷ “Thus, when fact and drama come into conflict in the film, the former bends and the latter prevails—and what’s wrong with that?” Disponível em: http://www.chronicle.com/blogs/conversation/2012/11/30/reel-lincoln-the-case-for-the-spielberg-film/?cid=pm&utm_source=pm&utm_medium=en. Acesso em 10/12/16. Em outro texto, Holzer lembra de outros oops-moments, como a cena em que Lincoln tira um discurso da cartola. Ver: <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/11/22/what-s-true-and-false-in-lincoln-movie.html>.

⁸ “We can’t remember everything,” Spielberg reminded the audience. “History forces us to acknowledge the limits of memory ... It tells us that memory is imperfect, no matter how much of the past we’ve covered ... It’s not the job, and in fact it’s a betrayal of the job, of a historian to promise perfect and complete recall of the past, to promise memory that abolishes loss.” “One of the jobs of art,” he added, “is to go to the impossible places that other disciplines, like history, must avoid.”

⁹ “It shows that you can do more good in politics than in any other sphere. You can end slavery, open opportunity and fight poverty”. Disponível em <http://www.nytimes.com/2012/11/23/opinion/brooks-why-we-love-politics.html>. Acesso em 05/12/16.

de Kushner e Spielberg, comenta Brooks: alguém com grandeza moral e coragem para tomar decisões moralmente arriscadas para tornar esta visão uma realidade.

O texto louva como o filme consegue unir ideal e pragmatismo. Enquanto muitos abraçam grandes ideais e ideologias e se recusam a assumir compromissos ou ainda se isolam, políticos como o Lincoln do filme vai adiante, defende Brooks, lidam com as pessoas e celebram a arte de legislar. O texto aborda o talento de Lincoln, mostrado no filme, para convencer as pessoas com anedotas, discursos elaborados e argumentos, com o apoio dos “operadores políticos”, que apelam mais ao coração ou mais a carteira do interlocutor. Mais ao final da guerra civil, diz Brooks, Lincoln precisou tomar a difícil decisão entre a paz imediata e o fim da escravidão. “A política não produz muitos Lincolns mas produz algumas pessoas impressionantes e as vezes grandes resultados”.¹⁰ Em outro trecho Brooks revela o que o filme tem a dizer as plateias contemporâneas: “O filme também ilustra outra coisa: a política é o melhor lugar para desenvolver as mais elevadas virtudes”.¹¹

O texto elogioso de Brooks, publicado em 22 de novembro de 2012, gerou uma resposta apenas quatro dias, no mesmo espaço *The Opinion Pages* do *The New York Times*. A reação é assinada por Eric Foner, historiador, autor de *The Fiery Trial — Abraham Lincoln and American Slavery* e que desde o lançamento do filme se manifestou em vários artigos e em entrevistas sobre graves omissões históricas no filme. Neste texto “Lincoln’s Use of Politics for Noble Ends”, Foner — sintetizando ideias expressas em outros veículos e meios sobre *Lincoln* — defende que o filme oferece uma visão muito truncada da emancipação, um processo de grande mudança política que mobilizou vários membros da sociedade.

Foner conta que a 13ª emenda não teve origem em uma determinação pessoal de Lincoln, como no filme, mas em uma campanha de petição (petition campaign) organizada em 1864 pela Woman’s National Loyal League, uma organização de abolicionistas femininas liderada por Susan B. Anthony e Elisabeth Cady Stanton. “Além disso, desde o início da Guerra Civil, fugindo para as linhas da União, os negros forçaram o destino da escravidão na agenda nacional política”.¹² Para Foner, o filme exagera a possibilidade de que em janeiro de 1864 a guerra poderia ter terminado com a escravidão ainda intacta. Mesmo enquanto a House debatia a emancipação, tropas da união estavam marchando na Carolina do Sul e escravos saqueavam plantations e tomavam posse das terras que

¹⁰ “Politics doesn’t produce many Lincolns, but it does produce some impressive people, and sometimes, great results”.

¹¹ “The movie also illustrates another thing: that politics is the best place to develop the highest virtues”.

¹² “Moreover, from the beginning of the Civil War, by escaping to Union lines, blacks forced the fate of slavery onto the national political agenda”. Disponível em: http://www.nytimes.com/2012/11/27/opinion/lincolns-use-of-politics-for-noble-ends.html?_r=0. Acesso em 06/12/16.

eram de seus senhores. “A escravidão morreu no chão, não apenas na Casa Branca e na *House of Representatives*. Esta seria uma história dramática para Hollywood”.¹³

Foner sustentou esta perspectiva — que conta com sólida e reconhecida argumentação e documentação em seu livro *The Fiery Trial* — em entrevistas a rádios, emissoras de televisão, em debates e em palestras em universidades. Em linhas gerais, Foner defende que, ao contrário do que expõe o filme, Lincoln não nasceu com uma caneta na mão pronto para assinar a proclamação da emancipação — ao contrário, o presidente, mais que um abolicionista, foi um político que abraçou distintas perspectivas sobre a escravidão ao longo de sua vida. Apesar de reconhecer que Lincoln odiava a escravidão e que teve uma importante participação na aprovação da 13ª Emenda, Foner reclama que a premissa essencial do filme é incorreta — a escolha entre abolir a escravidão ou encerrar a Guerra Civil. “Não havia chance de terminar a guerra sem acabar com a escravidão. Lincoln deixou isso claro”.¹⁴

A emancipação, como já havia escrito ao *New York Times*, foi um processo com diversos agentes, incluindo os negros, ausentes de *Lincoln*, filme que ele considera essencialmente uma ficção histórica. “É um grande gênero. Há Shakespeare e há Julio César. Qual o problema? O problema é que Shakespeare não sai por aí dizendo que isso é história real e ele não disse ‘eu tenho um dvd de César e vou enviar para todas as escolas do país!’”.¹⁵

A posição de Kate Masur, (Department of African American Studies at Northwestern University) publicada em *The Opinion Pages* do *The New York Times*, foi de extrema frustração com o filme, pelo excesso de liberdades tomadas por Spielberg, preocupado, segundo ela, como já havia feito em *A Lista de Schindler* e *O Resgate do Soldado Ryan*, mais em entreter e inspirar do que educar. Como em outras manifestações de historiadores, a maior crítica é para a passividade dos personagens afro-americanos em um filme sobre a abolição da escravidão, como expressa o título de seu texto: “In Spielberg’s *Lincoln* Passive Black Characters”.

Nas últimas décadas, lembra, há um forte movimento entre os historiadores para demonstrar que os escravos foram agentes importantes em seu processo de emancipação, muito mais que os serviços mostrados no filme. Apesar do filme evitar estereótipos do afro-americano subserviente

¹³ “Slavery died on the ground, not just in the White House and the House of Representatives. That would be a dramatic story for Hollywood”.

¹⁴ “There was no chance of ending the war without ending slavery. Lincoln made that clear”. Disponível em: <http://www.binghamton.edu/inside/index.php/inside/story/4521/acclaimed-historian-discusses-lincoln-and-slavery/>. Acesso em 08/12/16.

¹⁵ “That’s fine; it’s a great genre,” he said. “There is Shakespeare and Julius Caesar. So, what’s the problem? Well, the problem is that Shakespeare did not go around saying that this is real history and he didn’t say ‘I’ve got a DVD of Caesar and I’m going to send it to every school in the country!’”.

como mostrado em *E o Vento Levou...* ele acaba reforçando uma certa crença no homem branco como principal agente histórico e força de progresso social. Masur lembra que a capital Washington estava repleta de escravos fugitivos do Sul nos meses em que se passa o filme, de janeiro a março de 1865. Seria impossível para Lincoln não encontrar e interagir com eles na cidade, mesmo em eventuais visitas aos *contrabands camps* nos arredores da capital — tivessem os produtores do filme mais cuidado ao retratar os negros.

Masur destaca que dois personagens mostrados como servos da Casa Branca tiveram importância muito maior na emancipação, como parte de um ambiente politizado formado por uma comunidade de afro-americanos livres. Elisabeth Keckley, que vemos em poucas cenas como *Lincoln dressmaker*, segundo o roteiro de Kushner (2012: xiii), foi uma líder que escreveu suas memórias em 1868 e mobilizou outras mulheres negras para obter roupas e alimentos para os refugiados em Washington. Vemos Keckley limitada a acompanhar Mary Lincoln em sessões da *House of Representatives*, permanecendo em silêncio enquanto congressistas brancos debatem igualdade racial. Outro personagem que aparece em apenas três breves momentos, William Slade, *Lincoln's valet* (2012: xiii), liderava a *Social, Civic and Estatistical Association*, uma organização que coletava informações sobre êxitos sociais e econômicos da comunidade negra para defender a liberdade e os direitos civis. Seu momento de maior destaque ocorre ao final, quando parece pressentir a morte trágica do chefe quando Lincoln parte para o Teatro Ford.

“Keckley e Slade poderiam ter sido mostrados deixando a Casa Branca para frequentar seus próprios encontros, por exemplo. Keckley poderia ter discutido com Mrs. Lincoln o trabalho de assistência que, na realidade ela organizava e a primeira dama contribuía. Slade poderia ter conversado com Lincoln sobre a 13ª. Emenda”.¹⁶

Outra personagem cuja representação é problemática é Lidia Smith, a governanta e amante secreta de Thaddeus Stevens. O gesto do congressista republicano de entregar a ela uma cópia da emenda revela como o filme vê a emancipação como um presente dos brancos aos negros, ignorando todo um processo de transformação e de lutas protagonizadas por afro-americanos. Apesar das críticas, Masur não enquadra o filme como reacionário, pois ele não repete muitas das imprecisões históricas e mensagens de supremacia branca de filmes anteriores sobre a guerra civil. E a tarefa de Kushner e Spielberg não foi das mais fáceis. “(...) é difícil contar uma história liberal que faz as

16 “Keckley and Slade might have been shown leaving the White House to attend their own meetings, for example. Keckley could have discussed with Mrs. Lincoln the relief work that, in reality, she organized and the first lady contributed to. Slade could have talked with Lincoln about the 13th Amendment”. Disponível em http://www.nytimes.com/2012/11/13/opinion/in-spielbergs-lincoln-passive-black-characters.html?_r=1&. Acesso em 05/12/16.

plateias se sentirem bem enquanto se está tentando fazer justiça à complexidade e dificuldade das lutas contra a escravidão e seus legados”.¹⁷

O filme gerou um intenso debate entre a comunidade de historiadores norte-americanos. O blog da *American Historical Association* promoveu um amplo painel com artigos de doze historiadores se manifestando sobre o filme. James Groosman, diretor da AHA, no texto “Lincoln, Hollywood and an opportunity for historians” reconhece que o filme apresenta inúmeras possibilidades de reflexão para os historiadores: o Lincoln retratado correspondia ou não ao Lincoln real, as posições ambíguas do político sobre igualdade racial, a ausência de Frederick Douglas, as relações familiares, o cotidiano na Casa branca e a ausência total de escravos ou ex-escravos em um filme sobre emancipação. “Escravos não libertam a si mesmos no filme. O processo é de cima para baixo e é a coroação do feito de dois homens: Lincoln, que se aproxima do objetivo gradualmente; e Thaddeus Stevens, que nunca se afastou dele”.¹⁸ O filme, alerta Groosman, deve justamente estimular a discussão sobre estes aspectos. Ele defende inclusive que seus colegas historiadores debatam o filme em espaços públicos, como blogs e rádios, em linguagem acessível sobretudo as pessoas que não tem acesso a perspectivas acadêmicas. “Steven Spielberg, que é bem melhor que nós em apresentar grandes temas para discussão pública, deu início ao debate. Vamos continuar a conversa”.¹⁹

“O que Oskar Schindler e Abraham Lincoln tem em comum?” pergunta Corey Robin em seu blog. Resposta: “Quando Steven Spielberg faz um filme sobre o Holocausto, ele foca em um alemão. Quando ele faz um filme sobre abolição, ele foca em um homem branco. Diga o que quiser, ele é coerente”.²⁰ O comentário dá o tom do texto “Steven Spielberg’s White Men of Democracy” em que Robin critica duramente a opção de Spielberg em concentrar o tema da emancipação em alguns poucos políticos em Washington.²¹

¹⁷ “To put it another way, it is hard to tell a liberal story that makes audiences feel good while also doing justice to the complexity and difficulty of struggles against slavery and its legacies. Hard but not impossible”. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/is-lincoln-liberal-depends-on-what-you-mean-by-liberal/265892/>. Acesso em 11/12/16.

¹⁸ “No slaves free themselves in this film. The process is top down, and it is the crowning achievement of two men: Lincoln, who came to the goal gradually; and Thaddeus Stevens, who never veered from the path”. Disponível em <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/november-2012/lincoln-hollywood-and-an-opportunity-for-historians>. Acesso em 03/12/16.

¹⁹ “Steven Spielberg, who is a lot better than we are at introducing big issues into public discussion, has started the debate. Let us continue the conversation”.

²⁰ “When Steven Spielberg makes a movie about the Holocaust, he focuses on a German. When he makes a movie about abolition, he focuses on a white man. Say what you will, he’s consistent”. Disponível em: <http://coreyrobin-blog.tumblr.com/post/35653390489/what-do-oskar-schindler-and-abe-lincoln-have-in>. Acesso em 03/12/16.

²¹ Disponível em: <http://crookedtimber.org/2012/11/25/steven-spielbergs-white-men-of-democracy/#comment-436063>. Acesso em 03/12/16.

Robins cita pesquisas recentes que lançam novas luzes sobre o processo de emancipação, como a coletânea *Freedom: a Documentary History of Emancipation 1861-1867* que destaca a participação decisiva da resistência de escravos e dos combatentes negros no colapso da escravidão. Sob esta perspectiva, Lincoln e os republicanos radicais não são os únicos a se envolverem na emancipação, defende Robin, que vê no filme uma virtude: a de deslocar Lincoln de sua importância na narrativa nacional americana. O autor aponta que Lincoln, o filme, é mais sobre a aprovação da 13ª do que um biopic sobre o presidente, apesar de seu título. O mérito de Spielberg e do roteirista Kushner, acredita, está em mostrar que “(...) a emancipação não foi o produto de um esforço heroico solitário por um santo Lincoln. Ao contrário, retrata a emancipação como um empreendimento coletivo”.²² Lincoln, defende o autor, tem um papel relativamente menor na aprovação da emenda, sendo responsável por obter dois ou três votos.

O esforço para a emancipação, critica Robin, infelizmente exclui os negros, retratando-os no filme como espectadores. “Personagens negros quase sempre ou estão observando seus salvadores (mesmo admitindo o fato de que Lincoln era alto) ou melancolicamente após seus salvadores, à medida em que estes partem para os corredores do poder”.²³ A emancipação foi uma questão multirracial, de forma alguma podendo ser assunto apenas dos brancos. Negros escravos e libertos tiveram papel fundamental na abolição, porém, defende Robin, Spielberg e Kushner optaram por criar uma versão americana do século XIX de *A Lista de Schindler*.

Em “Lincoln Against the Radicais”, Aaron Bady critica duramente a estratégia realista adotada pelo filme ao retratar uma Washington suja, fria e corrupta em imagens que tem a intenção de serem lidas como não glamourizadas e não romantizadas. A tese — na linha ideológica em que forma igual a conteúdo — é que o realismo do filme corresponde a uma crença (de Spielberg e Kushner) na posição moderada de Lincoln diante da emancipação. “E este filme é antirromântico porque, para ser brusco, é antirrevolucionário. Neste filme as “coisas acontecem” por meio de paciência e compromisso, não por uma luta idealística constante”.²⁴

A opção do filme pelo encaminhamento moderado, liderado por Lincoln, revela-se na construção de dois personagens de perfil abolicionista, Thaddeus Stevens e James Ashley. Stevens,

²²“shows that emancipation wasn’t the product of a lone heroic effort by a saintly Lincoln; instead, it depicts emancipation as a collective endeavor.”

²³ “Black characters are almost always either looking up at their saviors (even allowing for the fact that Lincoln was tall) or wistfully after their saviors, as the latter depart for the halls of power”.

²⁴ “And this movie is anti-romantic because, to be blunt, it is anti-revolutionary. In this movie, “things happen” through patience and compromise, not through steadfast idealistic struggle”. Disponível em: <http://www.cmstudies.org/blogpost/590417/154693/Lincoln-Against-the-Radicals-by-Aaron-Bady>. Acesso em 05/12/16.

um republicano radical, só não chega a ser uma caricatura pelo trabalho dedicado do ator Tommy Lee Jones. Seu maior momento no filme ocorre justamente quando ele silencia sobre a causa pela qual tanto lutou — a cena em que declara na *House of Representatives* sua crença na igualdade entre os homens apenas perante a lei. Já Ashley é retratado como covarde, fraco e submisso a Lincoln e Seward. O projeto da emancipação só avança no filme quando sai das mãos dos radicais abolicionistas, que são domesticados e enquadrados por Lincoln e passa para o encaminhamento moderado.

Bady lembra o trabalho revisionista de Du Bois sobre a reconstrução negra, no qual ele defende que a escravidão já estava em declínio quando Lincoln se declara abolicionista.²⁵ A capital recebeu muitos escravos fugidos dos estados confederados, mas o filme ignora esta situação com a opção de concentrar as cenas em ambientes fechados de gabinetes e escritórios na Casa Branca ou no Parlamento. Mesmo nas poucas cenas externas quase não há negros nas ruas da capital. Para o autor, Lincoln “é um filme sobre homens brancos idosos com barbas e perucas trabalhando heroicamente para salvar negros agradecidos. E é este justamente o ponto: este não é um filme sobre o longo processo de reunificação do país ou sobre liberdade negra”.²⁶

Bady lamenta ainda que Spielberg não tenha mantido a intenção original de fazer um filme sobre o relacionamento entre Lincoln e o abolicionista Frederick Douglass, que é completamente ausente do filme.

“Lamento muito que Spielberg, ao contrário, escolhe fazer um filme elogiando exatamente o tipo de compromisso político que tanto destruiria e atrasaria o que Lincoln tinha começado a criar. Mas eu suponho que é mais fácil e mais divertido agradecer aos salvadores brancos que refletir sobre aqueles que eles deixaram para trás”.²⁷

Patrick Rael, em “Lincoln’s Unfinished Work” procura situar *Lincoln* tanto na tradição de filmes que abordam a guerra civil americana quanto na obra de caráter mais social e político de Spielberg. Enquanto épicos de caráter racista como *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *E o Vento Levou...* (1939) procuram oferecer painéis amplos sobre o conflito, o filme de Spielberg opta pelo final da guerra, pelo curto período de alguns meses. *Glory* (1988) com seus soldados negros lutando em campos de batalha, comandados por um oficial branco, oferece uma perspectiva distinta de *Lincoln*,

²⁵ W. E. B. Du Bois. **Black Reconstruction in America: An Essay Toward a History of the Part Which Black Folk Played in the Attempt to Reconstruct Democracy in America, 1860–1880.**

²⁶ “It’s a movie about old white men in beards and wigs heroically working together to save grateful black people. And that’s exactly the point: this is not a movie about the long process of reuniting the country or black freedom”.

²⁷ “I’m very sorry that Spielberg instead chose to make a movie praising exactly the type of political compromises that would destroy and delay so much of what Lincoln had begun to create. But I suppose it’s easier and more fun to thank white saviors than to think about those that they left behind”.

um drama de bastidores políticos concentrado quase que totalmente nos ambientes do poder em Washington. O cineasta já havia abordado a situação do afro-americano na chave melodramática em *A Cor Púrpura* (1985) e o drama dos escravos em *Amistad* (1997) — tentativas que Rael chama “*haute cinema*”.

O historiador lamenta que o filme tenha optado por retratar manobras legislativas e acordos de gabinete, ignorando outras narrativas relacionadas a guerra civil, optando por uma cronologia limitada que no final das contas revela uma luta apenas garantir uma abolição do ponto de vista legal, simplesmente deixando de lado os milhões de escravos libertos. O “trabalho incompleto”, como o título do artigo coloca, apenas começava com a aprovação da emenda, não terminava nela, como o filme mostra. “Comprimir o assunto do grande decreto da liberdade a 13ª emenda compensa o peso do risco do tema de *Lincoln*. A delimitação estrita da história dispensa os realizadores de acusações de que eles deixaram passar algo importante”.²⁸

Esta omissão de *Lincoln* Rael detecta em *Amistad*, filme que aborda uma revolta de escravos em um navio cubano, mas que ignora totalmente a escravidão que existia dentro dos Estados Unidos. No filme de 1997 a justificativa poderia ser a adesão a um acontecimento histórico, porém com *Lincoln* a escolha foi inspirada em um único livro que tem mais de 900 páginas. “É legítimo questionar porque Spielberg escolheu fazer este filme sobre escravidão e não outro”.²⁹ A opção do cineasta, questiona o autor, revela uma enorme omissão pois o filme que trata sobre o fim da escravidão evita abordar do que aconteceu após a emancipação, filiando-se assim a uma tradição de filmes sobre a guerra civil que evitam abordar as consequências da escravidão.

Bem Alpers, um historiador que adota filmes como fontes primárias em suas aulas — na contramão de colegas seus que ele critica por usar o cinema como fonte secundária — cita Spielberg e Oliver Stone como cineastas que retratam em seus filmes a história americana, ambos tendo o cuidado de empregar historiadores profissionais para validar suas visões do passado. Enquanto Stone, lembra, tem um perfil mais revisionista e iconoclasta, Spielberg cria representações que refletem um certo consenso acadêmico *mainstream*. Alpers defende que o historiador que buscar ver o drama histórico como história acadêmica ficará desapontado e que esta diferença precisa estar bem clara para abordar um trabalho como *Lincoln*.³⁰

²⁸ “Compressing the subject from freedom writ large to the Thirteenth Amendment compensates for the risky weight of Lincoln's subject. Strictly delimiting the story insulates the filmmakers from charges that they have missed something important”. Disponível em: <http://www.bowdoin.edu/faculty/p/prael/lincoln.shtml>. Acesso em: 09/12/16.

²⁹ “It is entirely fair to ask why Spielberg chose to make this film about slavery and not another”.

³⁰ Fonte: <http://s-usih.org/2012/11/historians-and-history-at-movies.html>.

Tony Horwitz lamenta que o filme não tenha abordado as posições de Lincoln sobre raça e escravidão, o que teria rendido um filme mais historicamente preciso e complexo. A leitura de Horwitz ecoa a pesquisa de Eric Foner sobre Lincoln e a escravidão, ao lembrar da oposição do ainda candidato ao senado nos anos 1850 à igualdade entre brancos e negros e as propostas de Lincoln de enviar os escravos para a África ou América Latina — pela dificuldade de conviver com os brancos nos Estados Unidos. O crítico admite admirar a capacidade que Lincoln tem de crescer — transitando entre uma posição condizente com a noção de supremacia branca para uma compreensão mais ampla da escravidão e dos afro-americanos, sobretudo pela influência de um líder abolicionista como Frederick Douglas. É esta transformação que Horowitz lamenta não ter sido abordada no filme, que optou por mostrar desde seu início um Lincoln abolicionista.³¹

Te-Nehisi Coates, em “Why Aren’t More Liberals Defending Lincoln?”, como o próprio título informa, reclama justamente pela ausência de uma defesa de liberais nos meios de comunicação defendendo um filme que aborda a expansão dos direitos civis aos afro-americanos — um ponto caro à agenda liberal. Os motivos desta omissão estariam, acredita Coates, é que a agenda conservadora, tradicionalmente associada a supremacia branca, não tem sido levada a sério — pelo menos a época do lançamento do filme, em 2012. As visões que se opõem a agenda liberal não são mais respeitadas.

“Conservadores, como eles tem feito em outras arenas, simplesmente abandonaram o campo. O resultado é que quando você vê um filme como *Lincoln*, o que você encontra são liberais criticando duramente o filme porque as coisas que podem parecer revolucionárias no grande movimento da política americana não estão entre as pessoas que passaram anos pensando no legado de Lincoln e na Guerra Civil”.³²

Para A. O. Scott, a maioria das críticas ao filme, seja de comentaristas políticos ou de historiadores, vem de setores da esquerda americana, enquanto as defesas de Lincoln são encampadas pela direita. O problema de endossar na representação que o filme constrói o Lincoln mítico e moderado é aceitar a exclusão de gente comum lutando por sua autonomia.

Toda a mobilização revolucionária em torno da emancipação fica obscurecida pelas ações de uma elite política branca. Neste sentido, Scott acredita que o filme é conservador e apresenta uma narrativa antiquada, que valoriza o “Grande Homem” (*Great Man*) em um modelo de História de cima para baixo. Apesar desta percepção, Scott reconhece que o filme merece ser valorizado dentro

³¹ Disponível em: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/lincoln-would-have-been-better-if-it-had-told-more-of-lincolns-story/265945/>. Acesso em 11/12/16.

³² “Conservatives, as they have in other intellectual arenas, have simply fled the field. The result is that when you see a film like *Lincoln*, what you find is liberals hotly critiquing the film because things that may seem revolutionary in the grand sweep of American politics aren't among people who've spent years thinking about Lincoln's legacy and the Civil War”.

Disponível em: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/why-arent-more-liberals-defending-lincoln/265847/>. Acesso em 10/12/16.

das tradições do cinema americano e dos filmes que retratam a Guerra Civil, oferecendo uma perspectiva que pouco foi observada pela crítica. Se realmente há poucos negros e os poucos presentes pouco interferem nos conflitos em curso, pior é a representação que Spielberg e Kushner constroem para os sulistas. O general Robert Lee é visto apenas em sua rendição e não fala nenhuma palavra. O vice-presidente dos confederados, Alexander Stephens, é interpretado pelo ator Jackie Earle Harley, que antes de Lincoln tinha sido o monstro assassino de adolescentes no remake de *Nightmare on Elm Street* e molestatador de crianças em *Little Children*. Com tais escolhas, Scott acredita que o filme evita qualquer simpatia com a *Lost Cause* sulista, oferecendo assim uma espécie de contra fantasia. “(...) meu palpite é que alguma intenção ao fazer Lincoln era oferecer um corretivo a *O Nascimento de uma Nação* e *E o Vento Levou*, filmes que raramente são levados a sério como história mas que ainda fazem parte da vida de fantasia da República”.³³

A revista *Cineaste* reuniu depoimentos de vários historiadores sobre o filme.³⁴ Mark Noll elogiou o ritmo lento do filme, que constrói o personagem Lincoln agregando diversas características positivas e negativas como astuto, pragmático, manipulador, zeloso com sua família e perdido diante de sua esposa. Mas o que chamou a atenção do historiador foi o fato de que tomou conhecimento do filme em uma crítica publicada em um jornal e nesta mesma publicação estava outra notícia, um estudo chamado *State of Our Black Youth*.

O estudo informava que a proporção de alunos negros de South Bend, onde fica a Universidade Notre Dame, do qual é professor, que foram aprovados em testes de matemática e leitura caiu muito abaixo de estudantes de outras raças. O relatório ainda lembrava que mais da metade das crianças afro-americanas de South Bend vivia na pobreza e que menos da metade viviam em lares com dois pais. Noll aposta que esta situação não deve ser diferente com afro-americanos de outras partes dos Estados Unidos, concluindo que não se pode ignorar os graves problemas sociais contemporâneos sem ignorar fatores raciais. O professor conecta a notícia contemporânea ao filme, que trata de escravidão e preconceito racial. A notícia, extraída do mundo real, guarda grande relação com o filme, que mesmo sendo uma *biopic*, é uma peça ficcional.

³³ “I have no confirmation of this from any source, but it is my hunch that some of the intention in making Lincoln was to offer a corrective to *Birth of a Nation* and *Gone with the Wind*, films that are hardly taken seriously as history but that nonetheless still constitute part of the fantasy life of the Republic”.

Disponível em: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/the-underrated-radicalism-of-lincoln/265866/> Acesso em 11/12/16.

³⁴ Bush, Harold K., et al. “What Historians Think About Spielberg’s ‘Lincoln.’” *Cinéaste*, vol. 38, no. 2, 2013, pp. 13–19. Disponível em: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43500813. Acesso em 07/03/2017.

Para Barry Schwartz, da Universidade da Georgia, a escravidão era o maior motivo de discórdia na sociedade americana na primeira metade do século XIX, mas que não houve guerra até que onze dos estados se separaram da União. Então o grande problema era a secessão, não a escravidão. O filme mostra um presidente que luta para tornar a emancipação legal, não porque se preocupasse com os direitos dos negros, como o roteirista Tony Kushner sugere, mas porque Lincoln queria preservar em primeiro lugar a União. Para isso seria necessário eliminar o principal obstáculo para que o país se mantivesse unido, a escravidão. O professor lembra de uma cena em que Elisabeth Keckley, a costureira e dama de companhia de Mary Lincoln, pergunta a Lincoln o que os escravos farão após serem emancipados e Lincoln permanece em silêncio. Spielberg e Kushner afastam qualquer suspeita de que o protagonista do filme fez a coisa certa pelo motivo errado. Ao preservar a União garantindo liberdade e justiça racial, ao invés do contrário, ele faz a coisa certa pela razão certa, afirma o professor.

Betsy Erkill, da Northwestern University, chama a atenção para as relações de causa e efeito que o filme promove. O filme começa com a violenta batalha de Jenkins Ferry. Em seguida vemos Lincoln falando com soldados negros e brancos, e um dos brancos cita trechos do famoso discurso de Gettysburg. É como se o sangue derramado nesta e em outras batalhas da Guerra Civil fosse redimido como sacrifício para a sobrevivência da democracia. Assim, negociar a paz com os confederados sem abolir a escravidão tornaria inútil a morte de tantos soldados dos dois lados do conflito. Outro trecho que o historiador aponta como a necessidade do filme de justificar o horror da guerra com a abolição da escravidão e o avanço da democracia está quase ao final do filme. Logo após a sessão de aprovação da 13ª emenda e das comemorações nas ruas, vemos Lincoln a cavalo observando soldados da união e confederados mortos na batalha de Petersburg. É como se a cena mostrasse o preço pago para a emancipação.

Jackie Hogan, da Bradley University e autor de *Lincoln, Inc.: Selling the Sixteenth President in Contemporary America* (2011) afirma que o filme oferece um dos primeiros equilibrados e complexos retratos cinematográficos de Mary Lincoln. A maior parte dos biógrafos de Mary Lincoln a retratou como um espinho ao lado do marido santificado, criando representações demonizadas que só fizeram aumentar a admiração pelo sofrimento de Lincoln. Recentemente, historiadores começaram a questionar estas representações simplistas, buscando retratos mais nuançados. Biografias recentes a colocam como mãe dedicada, confidente do marido, apaixonada, frustrada, traumatizada com a morte do filho — o filme de Spielberg lida com este lado.

Shirley Samuels, de Inglês da Cornell University e editora de *The Cambridge Companion to Abraham Lincoln* lembra que a Mary Todd que vemos em *Lincoln* é uma mulher muito bem vestida e a mulher que criou os vestidos, sem ter recebido os créditos como *dressmaker* no filme, permanece ao lado dela. Antes de criar vestidos para Mary Lincoln, Keckley costurou para a esposa de Jefferson Davis, futuro presidente da Confederação. No filme vemos a primeira dama usando vestidos criados por Keckley e que aparecem em retrato de Mathew Brady. As duas são mães que vivem com a dor da perda de seus filhos. *Lincoln* começa com soldados recitando trechos do discurso de Gettysburg e termina com as palavras de Lincoln em sua segunda posse. São dois discursos importantes na história dos EUA enquanto lugares de cura, cicatrização, conciliação. O filme insere o diálogo de mulheres sofrendo como uma contra melodia pouco ouvida na corrente dominante. Entre as palavras dos homens, as mulheres lamentam.

Uma publicação dedicada a estudar a Guerra Civil promoveu um encontro entre historiadores com diversas publicações sobre Lincoln e Guerra Civil para debater o filme e o papel do cinema na transmissão da experiência histórica.³⁵ Apresentamos algumas destas manifestações. Matthew Pinsker, do Dickinson College e autor de *Lincoln's Sanctuary: Abraham Lincoln and the Soldiers' Home* (2003), conta que apreciou o filme enquanto filme — pois ele faz, segundo o historiador, o que todo grande filme histórico deve fazer: dar vida ao passado. As representações anteriores de Lincoln, defende, já não afetam as pessoas como antes. Pinsker pede que o público pare de exigir autenticidade histórica do filme, pois quase todo diálogo é inventado, vários personagens são ficcionais e muitas cenas, apesar dos figurinos e cenários autênticos, confundem interpretações históricas para atingir objetivos dramáticos. Ele cita como exemplo o início do filme, em que Lincoln mostra grande determinação em encaminhar para a aprovação a 13ª Emenda, como se fosse uma surpresa em janeiro de 1865 e um momento definidor da abolição. Mas em dezembro de 1864 este plano já havia sido anunciado. “Acredito que o principal mecanismo do *plot*, a aprovação da 13ª Emenda antes do final da guerra como essencial para acabar com a escravidão é simplesmente inverídico (...) Não me oponho a cineastas como Spielberg e roteirista como Tony Kushner tomarem liberdades artísticas em sua arte. Mas o filme é um trabalho de ficção histórica, não um trabalho de História”.³⁶

Megan Kate Nelson, da Harvard University e autora de *Ruin Nation: Destruction and the American Civil War* (2012), atribui o sucesso do filme a alguns fatores, como o apelo as grandes

³⁵ *Civil War History. The Kent State University Press*, vol. 59, n 3, setembro 2013, 358-375.

³⁶ Op. cit., p. 360. “I think the main plot device—that passage of the Thirteenth Amendment before the war’s end was essential to ending slavery—is simply untrue (...) I have absolutely no objections to filmmakers such as Steven Spielberg or scriptwriters such as Kushner taking artistic license to create their art, but that is what they create—art. This film, as great as it is, remains a work of historical fiction, not a work of history”.

bilheterias de Spielberg, a transformação de Daniel Day-Lewis em Lincoln e a recente ausência de filmes decentes pensados para um público maior de 21 anos. De acordo com ela, o diretor tentou transmitir muito em pouco mais de duas horas de filme, que é parte biografia presidencial, parte drama familiar, parte filme de guerra, parte thriller político, mas nem sempre estes elementos trabalham juntos para criar um arco narrativo. Algumas partes que trazem vozes de personagens negros chegam a ser embaraçosas, como o diálogo de Lincoln com Keckley, aponta a historiadora.

“A história do filme é a de homens brancos trabalhando pela liberdade dos negros. Diretor e roteirista poderiam ter se comprometido totalmente com esta versão ou contado uma história maior da emancipação, incluindo cenas de escravos libertando a si mesmos. Fazendo um pouco de cada não funcionou bem”.

Kevin Lenin, da Gann Academy in Waltham e autor de *Remembering the Battle of the Crater: War as Murder* (2012) acredita que diretor e roteirista correram grande risco ao centralizar a narrativa em torno do debate no Congresso sobre a 13ª emenda, pois este foco mais estreito pede atenção total do público para uma compreensão plena das divisões políticas em jogo na capital e a relação entre a emenda e o curso da guerra. O filme, defende, conseguiu isso equilibrando a pressão pela aprovação da emenda com um retrato simpático de Lincoln em sua vida pessoal, “(...) tornando o presidente merecedor do lugar que ocupa em nossa memória coletiva sem ter sido mitologizado. Nós o vemos como um pai e marido atencioso, político astuto e contador de histórias”.³⁷ Para Lenin, o filme faz um ótimo trabalho de reforçar distinções importantes entre perspectivas de Lincoln sobre escravidão, que ele detestava desde sua juventude e sua visão sobre raça. Como exemplos ele cita a abertura do filme e o diálogo de Lincoln com os soldados negros, no qual o presidente ouve suas reivindicações, mas pouco fala. Ao final do filme, ele menciona voto limitado aos afro-americanos em reunião com assessores após a aprovação da emenda. No diálogo com a costureira Keckley, ele admite que não compreende o que chama de “sua gente (*your people*)”. “Este não é o grande emancipador que muitos americanos continuam a abraçar (...) nem se enquadra no modelo de libertários (...) que viam Lincoln como completo racista”.³⁸

Um artigo de Kevin Lenin tem um título que se conecta muito bem ao debate sobre cinema e história: *Os historiadores precisam dar uma pausa a Spielberg*.³⁹ Lenin argumenta que a maioria das histórias sobre o passado passam sem problemas diante dos historiadores, mas que esta postura muda

³⁷ Op. cit., p. 364. “(...) making the president worthy of his place in our collective memory without mythologizing him. We see Lincoln as a caring father and husband, a shrewd politician, and storyteller”.

³⁸ Id., *ibid.*, “This is not the “Great Emancipator” many Americans continue to embrace. Nor does he fit the mold of libertarians such as Thomas DiLorenzo, who view Lincoln as a thoroughgoing racist (...)”.

³⁹ Disponível em <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/historians-need-to-give-steinberg-a-break/265579/>. Acesso em 12/12/2016.

quando o maior diretor de Hollywood decide fazer um filme sobre Lincoln. Lenin afirma que Hollywood jamais fará um filme que agrade os historiadores. Pede que seus colegas sejam mais sensíveis às especificidades do cinema e às limitações enfrentadas pelos cineastas. “Vamos ao cinema para ser entretidos e transportados para um tempo e um lugar diferentes (...) Spielberg pode não captar cada detalhe histórico corretamente, mas é impossível não ver seu filme como um comentário sobre nossos próprios desafios políticos”, defende Lenin.⁴⁰

Referências Bibliográficas

- CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2ª ed. SP, Alameda Casa Editorial, 2011.
- CARNES, Mark (org.). **Passado Imperfeito — a História no Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- COLLINS, Peter (Ed.). **The Columbia Companion to American History on Film — How the movies have portrayed the American Past**. New York: Columbia UP, 2003.
- CUSTEN George. **Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History**. New Jersey: Rutgers, 1992.
- FONER, Eric. **The Fiery Trial: Abraham Lincoln and American Slavery**. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- GOODWIN, Doris Kearns. Team of Rivals. **The Political Genius of Abraham Lincoln**. New York: Simon & Schuster, 2006.
- _____. **Lincoln**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- HOLZER, Harold. **Lincoln: How Abraham Lincoln Ended Slavery in America (a companion book for Young readers to Steven Spielberg film)**. New York. Harper Collins, 2012.
- JUNQUEIRA, Mary. **Estados Unidos: A Consolidação da Nação**. São Paulo: Contexto, 2001.
- KOLKER, Robert. **A Cinema of Loneliness**. New York: Oxford University Press, 2011.
- KUSHNER, Tony. **Lincoln: the screenplay**. New York: Theatre Communication Group. 2012.
- MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.
- PETERSON, Merrill. **Lincoln in American Memory**. New York: The Oxford UP, 1994.

⁴⁰ “We go to the movies to be entertained and transported to a different time and place (...) Spielberg may not get every historical detail right, but it is impossible not to watch this movie as commentary on our own political challenges”.

REINHART, Mark. **Abraham Lincoln on Screen - Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television**. Jefferson: McFarland & Company, 2009 (2a. ed.).

ROLLINS, Peter, O'Connor, John (ed.). **Hollywood's White House — The American Presidency in Film and History**. Lexington: UP Kentucky, 2003.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra 2010.

RUBEL, David, BOUZEREAU, Laurent. **Lincoln: a Cinematic and Historical Companion**. New York: Disney Editions, 2012.

TOTA, Antonio Pedro. **Os Americanos**. São Paulo: Contexto, 2013.

Experiência urbana na virada do século XX: Nova York em três romances norte-americanos

Gabriela Siqueira Bitencourt

Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada

Universidade de São Paulo (USP)

Bolsista CAPES

gabriela.bitenc@gmail.com

Palavras-chave: Romance. Industrialização. Ponto de vista. Narrador

“A segunda metrópole do mundo”, murmura Ed Thatcher no começo de *Manhattan Transfer* ao ler sobre promulgação da lei de 1896 que reunia os municípios de Brooklyn, Bronx, Manhattan, Queens e Staten Island.¹ Com a consolidação do novo território, Nova York superava as outras capitais do mundo, tornando-se menor apenas do que Londres. Na medida em que os Estados Unidos deixavam de ser um país essencialmente rural², os problemas urbanos acabaram tornando-se os grandes “problemas sociais da nação”³ e foi sobre essas novas questões e dilemas que muitos dos romances mais importantes da virada do século XX passaram a se debruçar. Nesse artigo, pretendo comentar alguns aspectos da construção do ponto de vista em três romances ambientados em Nova York, *A Hazard of New Fortunes* (1889) de William Dean Howells, *Sister Carrie* (1900), de Theodore Dreiser, e *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos.

Na época em que os três romances foram escritos, o centro de Manhattan era uma mistura de abatedouros, lojas de produtos finos, fábricas precárias de roupas, instituições financeiras, cortiços e muita pobreza. Um relatório alarmado de urbanistas apontava que, abaixo da rua 59, os inspetores encontraram quase 420 mil trabalhadores empregados em fábricas.⁴ A sensação de desordem, de heterogeneidade, até de uma certa claustrofobia, era tema recorrente nos relatos dessa época.

A Hazard of New Fortunes, de William Dean Howells, publicado em 1890, talvez seja o primeiro romance realista sobre a vida em Nova York. O casal protagonista do romance, em torno do

¹ DOS PASSOS, John. **Manhattan Transfer**. Nova York: First Mariner Books, 2000, p. 11.

² Até 1880, cerca de três quartos da população dos Estados Unidos habitavam zonas rurais. Cf. SCHLESINGER, Arthur Meier. **The Rise of The City**. 1878-1898. Nova York: The Macmillian Companu, 1969. p.1.

³ WHITE, Lucia; WHITE, Morton. **The intellectual versus the city**. From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Writght. Cambridge: Harvard University Press e The M.I.T Press, 1962, p. 54.

⁴ KORITZ, Amy. Urban Form vs. Human Function in the 1920s: Lewis Mumford and John Dos Passos. **American Studies**, Kansas, vol. 45, n. 2, p. 101-123, verão 2004, p. 105. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40643714>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

qual as outras tramas se organizam e se desenvolvem, é originalmente de Boston. É importante notar que Boston era a capital puritana, o centro do poder e da autoridade moral do país.⁵ Todavia, o enredo de *A Hazard of New Fortunes* é situado justamente na época em que Nova York se consolidou como o centro não apenas comercial, mas cultural dos Estados Unidos, superando Boston. Esta, com os nomes mais importantes dos círculos intelectuais comandando as editoras e revistas, detinha, até o fim do século XIX, um forte controle sobre a vida intelectual dos Estados Unidos, determinando o que era publicado e discutido. A capital puritana só perdeu esse controle quando as forças econômicas que cresciam em Nova York captaram também o mercado cultural. Não por acaso, as duas personagens mais importantes do romance de Howells, Basil e Isabel March, formam um casal que se muda de Boston para Nova York com a intenção de fundar uma revista literária — o percurso da intriga, portanto, remetia aos processos da época, quando intelectuais e mesmo revistas abandonaram Boston para se instalar em Nova York — segundo Ford Madox Ford, a única capital antipuritana dos Estados Unidos.⁶

Além de encenar tematicamente, portanto, esse que era um percurso muito comum na época, a mudança dota as personagens com uma percepção mais alerta dos recém-chegados, mais sensíveis a certas dinâmicas às quais o habitante da grande cidade já está anestesiado. Um segundo aspecto dessa trajetória é que ela permite que se instaure, na narrativa, uma perspectiva “de fora”. Essa perspectiva permite tanto ao casal protagonista quanto ao narrador em terceira pessoa questionar o tipo de relações que se estabeleciam nessa metrópole, cujo crescimento havia sido realmente impressionante na época. A expansão de Nova York na segunda metade do século XIX foi sem precedentes e alguns números podem nos ajudar a compreender sua dimensão: em vinte anos, entre 1840 e 1860, entraram pelo porto da ilha, chamada Nova York já desde 1664, uma média de 157 mil imigrantes por ano — número que subiu para duzentos mil entre 1865 e 1873. O ano de 1854 representou um marco na história da imigração do século XIX quando, pelo porto de Manhattan, foi admitido um número de imigrantes superior à população da cidade: 319 mil irlandeses, alemães, ingleses, chineses, entre outras nacionalidades, fizeram Nova York atingir, em 1860, mais de um milhão de habitantes, tornando-se tão populosa quanto Paris.⁷ Houve, em 1850, um salto de

⁵ SCOBEEY, David. M. **Empire City**: The Making and Meaning of the New York City Landscape. Philadelphia: Temple University Press, 2003, p. 40.

⁶ DOUGLAS, Ann. **Terrible Honesty**. Mongrel Manhattan in the 1920s. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 10.

⁷ BURROWS, Edwin; WALLACE, Mike. **Gotham**. A history of New York City to 1898. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 1111.

quinhentos mil habitantes a 3 milhões e meio na virada do século, dos quais mais de um terço era imigrante.

No romance de Howells, o foco reside na representação da sensação de desordem decorrente desse crescimento, da intensificação do contato com estranhos e escassez de relações pessoais promovidas pela vida na grande cidade. Observados pelos protagonistas e pelo narrador do romance, esses aspectos oferecem ao mesmo tempo a liberdade conferida pelo anonimato, pela própria dimensão e aglomeração urbanas, e perigo, pois haveria uma possível perda de valores e enfraquecimento da capacidade de empatia — em suma, certo relaxamento da “fibra moral” dos indivíduos, como argumenta Isabel March.⁸ A abordagem temática do assunto é ainda delineada por uma prosa nada experimental, a partir de um narrador em terceira pessoa, comentador, onisciente — nada de inesperado no universo realista de Howells, preocupado em explorar a singularidade desse ambiente que congregava pessoas tão diferentes quanto um aristocrata sulista, membros da classe média esclarecida, os novos ricos, artistas empobrecidos, e os forçava a uma convivência intensa. Ou seja, para Howells, o problema a ser representado é: o que ocorre quando uma cidade puritana se metamorfoseia em uma “Fogueira das Vaidades”, em uma cidade capitalista?⁹

Dez anos depois de *A Hazard of New Fortunes*, Theodore Dreiser publica, em 1900, seu romance *Sister Carrie*. O autor também elabora sua trama a partir de uma mudança de espaço: a jovem Caroline Meeber deixa a pequena Columbia City para tentar uma vida nova em Chicago. Contudo, depois desse primeiro, digamos, “estágio” na grande metrópole, por caminhos tortuosos, ela finalmente muda-se para Nova York, onde construirá sua carreira de atriz. Se no romance de Howells fazia parte da atmosfera narrativa certo antagonismo entre as duas cidades habitadas pelo casal March, é interessante lembrar que Chicago e Nova York também disputaram, nessa época, o título de capital cultural do país. O narrador do romance de Dreiser não deixa de explicitar as diferenças entre as duas novas metrópoles quando Carrie e seu marido Hurstwood finalmente se instalam em Manhattan:

O que quer que um homem como Hurstwood pudesse ser em Chicago, era evidente que ele não seria mais do que uma imperceptível gotícula em um oceano como Nova York.¹⁰

⁸ HOWELLS, William Dean. **A Hazard of New Fortunes**. Nova York: The New American Library, 1965, p. 257.

⁹ MARX, Leo. The Puzzle of Anti-Urbanism. In: JAYE, Michael C; WATTS, Ann Chalmers. **Literature & the Urban Experience**. Essays on the City and Literature. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1976, p. 72.

¹⁰ DREISER, Theodore. **Sister Carrie**. Nova York: Bantam Classic, 2007, p. 307. Tradução nossa.

Temos, como é possível imaginar a partir desse comentário, um narrador semelhante ao de Howells, ou seja, onisciente e comentador, preocupado em oferecer a seu leitor uma perspectiva panorâmica dos acontecimentos. Se os narradores são semelhantes, as personagens, contudo, não o são. O casal March, intelectualmente sensível às particularidades desses espaços densamente urbanizados, não pode ser equiparado à jovem Carrie de Dreiser, caracterizada, na voz pouco simpática do próprio narrador, como alguém que possuía uma mente “rudimentar em seu poder de observação e análise”.¹¹ Ela é, de toda forma, dotada de um grau alto de sensibilidade e é a partir de uma certa inocência da personagem e sensibilidade ao seu entorno que o romance enfatiza não os aspectos morais que resultam da densidade e heterogeneidade populacional, como era o caso do romance de Howells, mas sim como o processo econômico e material organiza as relações sociais e afeta os indivíduos. Carrie não percebe, com sua “mente rudimentar”, como está sujeita a um universo de desejo alimentado pela produção e exibição de mercadorias — mas ela nem precisa, porque o narrador está ali pra mostrá-lo ao leitor. Uma das diferenças mais impactantes do romance de Dreiser em relação aos de seus predecessores — e o que gerou o maior choque quando foi publicado — é o fato de o narrador, ainda que seja “comentador”, não estabelecer uma avaliação moral acerca da trajetória da personagem. Nessa medida, é curioso que, no princípio da narrativa, seja anunciado ao leitor o seguinte preceito:

Quando uma garota deixa sua casa aos dezoito anos, acontece uma de duas coisas: Ou ela cai em mãos salvadoras e se torna melhor, ou ela rapidamente assume os padrões cosmopolitas de virtude e se torna pior.¹²

Poderíamos dizer, a partir disso, que Carrie torna-se “pior” — a personagem adota, sem demora, os “padrões cosmopolitas” e consegue, com bastante esforço, ascender de padrão econômico. Todavia, a tendência moralizante sugerida por essa abertura não se confirma ao longo do romance. Na verdade, Carrie não se torna pior, porque esses conceitos sequer estão em jogo na forma como se desdobra a narrativa e a trajetória da personagem — o que também explica a grande revolta suscitada pelo romance na época de sua publicação.

Temos, por um lado, no romance de Howells, os problemas morais gerados pela densidade demográfica. Por outro, com Dreiser, questões associadas à cidade como um espaço de circulação de mercadorias e onde a lógica do novo, da produção e do comércio têm uma influência direta na vida das personagens. Em ambos os casos, é um narrador onisciente intruso que estabelece uma perspectiva capaz de ordenar essa experiência atordoante.

¹¹ DREISER, Theodore. op. cit., 2007, p. 2.

¹² Ibidem, p. 2. Tradução nossa.

Vinte e cinco anos depois, John Dos Passos publica *Manhattan Transfer*, um romance cuja trama — se é que ainda podemos falar em *trama* — tem início na mesma época em que se passa o romance de Howells e Dreiser e, como nos dois romances, retrata uma chegada à grande cidade: uma balsa, repleta de anônimos, atraca no porto:

Pés pisam fora da balsa pelas rachaduras, homens e mulheres se comprimem pelo túnel de madeira da “casa da balsa” cheirando a esterco, esmagados e empurrando-se como maçãs jogadas num duto em direção ao espremedor.¹³

Se Nathaniel Hawthorne tinha razão quando disse que o realismo é aquela “forma de composição[...] que presumia uma fidelidade minuciosa, não apenas ao possível, mas ao provável e ordinário curso da experiência humana”¹⁴, então *Manhattan Transfer* mantém-se fiel à tradição realista norte-americana: sem se organizar em torno de grandes tragédias pessoais ou acontecimentos dramáticos, o que vemos na obra de Dos Passos é uma rígida armação entre diversas tramas, ora mais curtas, ora mais longas, que aparecem em fragmentos. São como esquetes que vão se intercalando: alguns se desdobram por todo o romance, reaparecendo em relances, com desenvolvimentos truncados, enquanto muitos outros não se concluem e são, por fim, abandonados pelo próprio narrador. Esse narrador, ao contrário do que vimos nos casos de Dreiser ou Howells, não é comentador. Era, de acordo com os preceitos de Gustav Flaubert, como Deus, “em todo canto presente e em nenhum lugar visível”.¹⁵ Apagando os traços narrativos, procurando desaparecer por trás dos fatos que pretende narrar, é como se o leitor tivesse um acesso imediato a essas tantas vidas com as quais se depara como alguém que dobra a esquina de uma grande cidade e vislumbra uma cena qualquer, ouve uma conversa em seguida interrompida:

Oi, Emily!... Olha, Emily, ganhei um aumento”. “Você está bem atrasado, sabia?” “Mas, é sério, ganhei um aumento de dois dólares.” Ela mexeu o queixo primeiro pra um lado, depois pro outro. “Não estou nem aí”. “Lembra o que você disse se eu ganhasse um aumento?” Ela olhou rindo nos olhos dele. “E isso é só o começo”. “Mas de que adiantam quinze dólares por semana?” “Ué, são sessenta dólares por mês, e eu estou aprendendo o negócio de importação”. “Seu tonto, vai se atrasar.” Ela virou de repente e subiu correndo as escadas, sua saia em formato de sino batendo de um lado pro outro.¹⁶

A cena é brevíssima e corriqueira: um jovem anônimo, que antes estava distraído entre amigos, percebe que está atrasado para um encontro no qual, contudo, leva um fora. Ao contrário desse jovem, sua amiga, Emily, é nomeada pelo narrador. Todavia, nem um nem outro reaparecerá durante o romance. Como é de praxe, quando se encerra o episódio, temos um espaçamento duplo

¹³ DOS PASSOS, John. op. cit., 2000, p. 3. Tradução nossa.

¹⁴ MARX, Leo. op. cit., 1976, p. 66-67.

¹⁵ LEVIN, Harry. *The Gates of Horn: a Study of Five French Realists*. Oxford: Oxford University Press, 1963, p. 234.

¹⁶ DOS PASSOS, John. op. cit., 2000, p. 17. Tradução nossa.

entre parágrafos, que indica a passagem a um episódio diferente, um novo esquete, no qual vemos a chegada de dois marinheiros ao porto.

A técnica descontínua de construção narrativa empregada no romance de Dos Passos tem inúmeros desdobramentos no decorrer do livro, a maioria dos quais, infelizmente, não podemos tratar aqui. Todavia, um dos efeitos dessa forma é mostrar como esses cacós de vida, que vislumbramos pelas frestas, são descartáveis, substituíveis, e não estabelecem uma relação entre si. O casal que rompe jamais cruzará com os marinheiros que aparecem no esquete seguinte e que abandonam o navio para tentar a sorte na “terra das oportunidades”. Imaginemos uma máquina: o romance se organiza de tal forma que essas vidas, condensadas nesses pequenos esquetes, podem ser associadas a funções na máquina. As funções se comunicam, dependem umas das outras, mas as peças, em si, são substituíveis. A metáfora da máquina, nesse caso, não é aleatória: além do ritmo do romance, intencionalmente, fabricar essa associação, durante toda a narrativa, o motivo da máquina reaparece, às vezes sutilmente, às vezes de forma bem evidente, como uma alegoria da cidade. E essa apropriação feita pelo romance está associada a uma transformação da época.

Do fim do século XIX até o começo do século XX, a expansão da tecnologia pelo país fazia-se presente, por meio da transformação da paisagem, mesmo em regiões distantes das grandes capitais, por meio da implementação das redes de esgoto, luz, gás e telefone, pela implementação de processos maquinais no campo. Além disso, a máquina começa a se fazer presente não só de forma física na alteração da paisagem mas torna-se cada vez mais presente no imaginário coletivo. Sem dúvida, como alguns críticos notam, certos aspectos da história norte-americana faziam com que a noção de progresso e de transformação encontrasse menos resistência nos Estados Unidos do que em países europeus onde o passado residual do feudalismo, por exemplo, aparecia como uma tensão.¹⁷ De toda forma, se essa tendência nacional poderia parecer um desenvolvimento quase “natural” da história do país, a verdade é que o processo de introdução da ideologia da técnica foi também um grande esforço editorial dedicado a difundir noções e terminologias associadas à tecnologia mais avançadas em todos os setores da sociedade, de crianças a donas de casa. A revista *Good Housekeeping*, por exemplo, alegava que uma “casa não era nada além de uma fábrica para a produção de alegria”.¹⁸ O que as inúmeras revistas voltadas para o público leitor de classe média enfatizavam continuamente era a vocação do país ao avanço tecnológico, que já seria muito superior, na época, ao

¹⁷ JEHLLEN, Myra. The Novel and the American Middle Class. In: BERCOVITCH, Sacvan e JEHLLEN, Myre [ed.]. **Ideology and Classic American Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 128.

¹⁸ TICHI, Cecelia. **Shifting Gears**. Technology, Literature, culture in Modernist America. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press. 1987, p. 19.

de qualquer outro país do mundo. A difusão dessa ideologia, transformada em um certo espírito nacional, e da terminologia do desenvolvimento técnico, abandonavam os espaços do trabalho para tornar-se presentes inclusive no cotidiano doméstico. A *Harper's Weekly*, uma revista de grande circulação publicada em Nova York, anunciou em 1912 que as mudanças em curso eram monumentais e que com o avanço do “movimento em direção à maior eficiência, começou uma nova era, mais aperfeiçoada, da vida nacional”.¹⁹ E, nesse processo, a noção de que a cidade é ou deveria ser como uma máquina reaparece constantemente. Por exemplo, na fala do Charles Beard, para quem “a cidade moderna, um produto da era da máquina, deve ser estudada, controlada, taylorizada”.²⁰ Também, segundo escreveu William James em 1907, se a primeira impressão que se tinha ao chegar em Nova York era de imediata repulsa, uma vez “instalado”, era possível sentir “o pulso da máquina, absorver o ritmo, e vibrar com ele”.²¹

Isso significa que quando Dos Passos traz para a própria construção interna do romance a noção da cidade como uma operação industrial, maquinal, ele está colocando em movimento uma ideologia muito forte de sua própria época. E, ao colocá-la em movimento, ele permite que as contradições e os problemas gerados também pelo adensamento e pela circulação de mercadorias apareçam nas engrenagens e na dinâmica do romance, sem que isso seja explicitado por um narrador cuja visada panorâmica (como acontecia no caso de Howells e Dreiser) acabe se colocando fora da metrópole.

O escritor Frank Norris, no início do século XX, costumava criticar o realismo nos mesmos termos de Hawthorne (ambos defensores do “*romanesco*”). Norris lamentava a ausência de gênio criativo, caracterizando o realismo como o “drama de uma xícara de chá quebrada, a tragédia de uma volta no quarteirão”.²² Os três romances que apresentei muito brevemente lidam, no geral, com esse cotidiano mezinheiro em uma cidade que parecia, ao mesmo tempo, tentadora e apocalíptica. Uma cidade vulcânica, como diziam nossos modernistas brasileiros da pequena São Paulo. Os três romancistas se apropriam, de formas variadas, dos problemas urbanos observados e temidos no início do século: adensamento, tensões entre classes, ritmo acelerado. Os três começam da mesma forma: com pessoas chegando na grande cidade. Em Dos Passos, uma balsa repleta de anônimos; em Dreiser, uma jovem no trem; em Howells, o casal March. Há uma gradação nessas aberturas que é

¹⁹ TICHY, Cecelia. op. cit., 1987, p. 75.

²⁰ KORITZ, Amy. op. cit., 2004, p. 106.

²¹ OATS, Joyce Carol. *Imaginary Cities: America*. In: JAYE, Michael; WATTS, Ann Chalmers. [ed.] **Literature & the Urban Experience**. Essays on the City and Literature. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1976, p. 19.

²² NORRIS, Frank. *A plea for Romantic Fiction*. In: PIZER, Donald [ed.] **Documents of American Realism and Naturalism**. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998, p. 172.

significativa: antes da mudança para Nova York, nós conhecemos o cotidiano e a casa dos Marches em Boston, acompanhamos os dilemas que eles enfrentam até decidir-se pela mudança de cidade. Fazemos, com eles, as visitas para escolher sua nova casa. Ou seja, o narrador permite que o leitor participe daquele outro universo, conferindo a ele ferramentas não apenas para compreender a perspectiva do casal March, mas para compartilhar o ponto de vista assumido pelo próprio romance. Dreiser não nos mostra o mundo da pequena Columbia City, onde nasceu Carrie. A configuração do narrador que a acompanha, entretanto, concede ao leitor um ponto de vista que se distancia da desordem do mundo narrado. Leitor e narrador assumem um lugar que os permite ordenar a experiência — uma experiência ininteligível para a própria personagem, mas controlada pelo narrador. Em *Dos Passos* não sabemos de onde vem a balsa e tampouco quem vem dentro dela. Nós, leitores, estamos dentro da balsa e, como esses anônimos, somos nós que precisamos, em meio ao ritmo maquinal dessa cidade, descobrir os nexos e lógicas dessa metrópole atrás da qual o narrador se esconde.

Referências bibliográficas

BURROWS, Edwin; WALLACE, Mike. **Gotham**. A history of New York City to 1898. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1999.

DOS PASSOS, John. **Manhattan Transfer**. Nova York: First Mariner Books, 2000.

DOUGLAS, Ann. **Terrible Honesty**. Mongrel Manhattan in the 1920s. Nova York: Farrar. Straus and Giroux, 1995.

DREISER, Theodore. **Sister Carrie**. Nova York: Bantam Classic, 2007.

HOWELLS, William Dean. **A Hazard of New Fortunes**. Nova York: The New American Library, 1965.

JEHLEN, Myra. The Novel and the American Middle Class. In: BERCOVITCH, Sacvan e JEHLEN, Myre [ed.]. **Ideology and Classic American Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

KORITZ, Amy. Urban Form vs. Human Function in the 1920s: Lewis Mumford and John Dos Passos. **American Studies**, Kansas, vol. 45, n. 2, p. 101-123, verão 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40643714>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

LEVIN, Harry. *The Gates of Horn: a Study of Five French Realists*. Oxford: Oxford University Press, 1963.

MARX, Leo. The Puzzle of Anti-Urbanism. In: JAYE, Michael C; WATTS, Ann Chalmers. **Literature & the Urban Experience**. Essays on the City and Literature. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1976.

NORRIS, Frank. A plea for Romantic Fiction. In: PIZER, Donald [ed.] **Documents of American Realism and Naturalism**. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998.

OATS, Joyce Carol. Imaginary Cities: America. In: JAYE, Michael; WATTS, Ann Chalmers. [ed.] **Literature & the Urban Experience**. Essays on the City and Literature. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1976.

SCHLESINGER, Arthur Meier. **The Rise of The City**. 1878-1898. Nova York: The Macmillian Companu, 1969.

SCOBAY, David. M. **Empire City**: The Making and Meaning of the New York City Landscape. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

TICHI, Cecelia. **Shifting Gears**. Technology, Literature, culture in Modernist America. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press. 1987.

WHITE, Lucia; WHITE, Morton. **The intellectual versus the city**. From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Writght. Cambridge: Harvard University Press e The M.I.T Press, 1962.

Família, Conservadorismo e Cinema: uma análise do filme *Atração Fatal* (1987)

Gabriele da Silva Araujo

Graduanda do Curso de Licenciatura Plena em História

Universidade Federal de Mato Grosso - Campus Rondonópolis

gabrielecassiawg21@gmail.com

Palavras-chave: Cinema. Estados Unidos. Conservadorismo. Família. Punição

A pesquisa a seguir é parte do projeto VIC (Voluntariado de Iniciação Científica) da Universidade Federal de Mato Grosso - Campus Rondonópolis, e busca através da análise fílmica do longa metragem americano "*Atração Fatal*" (*Fatal Attraction*, 1987), esboçar as questões envolvidas sobre o discurso familiar e o discurso conservador na sociedade americana da época.

O filme narra a história de um pai de família (Dan), interpretado por Michael Douglas, que tem um caso de infidelidade em um fim de semana, com uma colega de trabalho vivida por Glenn Close. Porém a situação fica fora de controle quando a amante quer fazer parte de sua vida a qualquer custo.

Como fio condutor para a investigação do filme, partimos da premissa estabelecida em uma crítica de Rubens Ewald Filho:

Realmente [*Atração Fatal*] foi o primeiro filme da era Aids em que a infidelidade matrimonial é punida (quem trai a esposa se não pega a doença, encontra pela frente uma mulher maluca que destrói sua vida). E também é antifeminino (toda mulher que não consegue um homem acaba por enlouquecer, parece dizer a fita).

Dito isso, analiso os papéis das personagens da esposa e da amante vividas respectivamente por Anne Archer (Beth) e Glenn Close (Alex). A personagem Beth é a representação ou estereótipo da mulher de família tradicional americana, ou seja, que também é boa esposa, mãe e dona de casa. Tal personificação é percebida através de várias cenas do filme, como a cena de início, onde ela e o marido estão se arrumando para ir a um jantar com colegas da empresa onde ele trabalha, e ela sabe onde está determinada roupa do marido, ou quando Dan reencontra a esposa assim que ele volta de viagem, a mesma está cozinhando. Além disso, Beth é fisicamente atraente e elegante.

Já a personagem Alex é sedutora, independente e manipuladora. O estereótipo dessa personagem é o da "mulher fatal", aquela que é perigosa e quase sempre se revela uma psicopata em potencial. Tais características vão se intensificando à medida que a personagem vai enlouquecendo conforme o filme avança, como na cena onde a mesma corta os pulsos para que o amante não vá

embora de sua casa após fazerem amor, ou quando ela engravida de Dan e usa esse fato para ameaçá-lo e persegui-lo.

Através da análise fílmica, percebe-se uma série de problemáticas que permearão o artigo como: a ideologia conservadora da família tradicional americana, o estereótipo da boa esposa e da mulher “perigosa”, dando destaque para o fato das duas serem o oposto uma da outra, além da questão da infidelidade matrimonial e também da sua punição. Finalmente, aborda o medo da desintegração familiar, e não estamos falando de qualquer família, mas sim da família mononuclear tradicional. Esse medo é o de destruir a sua vida, no caso a do personagem Dan, mas também a de sua família, que é o mais importante para o homem dentro do contexto conservador.

O filme foi lançado à época do governo de Ronald Reagan, onde a chamada Nova Direita surgida no fim dos anos 70 ganhou força e procurava “restabelecer a autoridade social”, após grandes conquistas e ganhos populares de minorias como do movimento feminista, movimento negro, entre outros. Os membros da Nova Direita também condenavam a expansão das liberdades que buscavam igualdade, cidadania, proteção da liberdade individual e sexual. “Embora este movimento conservador amplo não apresentasse uma ideologia sistematizada, convergia em pontos significativos, como o anticomunismo, valores sexuais tradicionais e o liberalismo econômico.” (ALVES JÚNIOR e TROVÃO, 2016, p. 40).

Um dos ataques mais diretos dos conservadores foram aos homossexuais por conta da então recente descoberta do vírus da AIDS, atribuindo a eles o surgimento e a proliferação do vírus (TROVÃO, 2013, p.91). Dentro dessa perspectiva e do contexto conservador à época de produção do filme, atribui-se ao personagem que tem uma relação extraconjugal uma punição por ser infiel, na medida em que sua amante demonstra sinais de insanidade e torna-se uma ameaça para si e para sua família. O adultério então, seria também um excesso de liberdade que colocaria em crise a família tradicional americana. Além disso, está implícito no filme a possibilidade de contrair a AIDS numa situação de infidelidade, o que também podia destruir a vida ou a família americana.

O filme pode ser entendido, então, como um alerta para o homem heterossexual acerca dos perigos do adultério, pois sua amante poderia ser uma psicopata como o filme mostra, ou ele poderia morrer caso contraísse o vírus da AIDS.

Uma cena importante no filme é quando Dan invade o apartamento de Alex após ela ter sequestrado sua filha, quando a mesma saía da escola. Eles então entram em uma luta corporal e Alex tenta atingi-lo repetidas vezes com uma faca. Uma frase de Graeme Turner resume bem essa cena: “a mulher forte e senhora de si é insana, obsessiva e precisa ser destruída” (TURNER, 1997, p.86). Tal

perspectiva representa um ataque à figura do feminino e do próprio movimento feminista, outra bandeira conservadora da época e do governo Reagan.

Outra cena interessante retrata a intimidade entre Dan e a esposa Beth. A cena se inicia com a esposa passando maquiagem e Dan sentado no chão olhando para ela. Ele sorri, admirando-a, enquanto a câmera mostra Beth passando creme no seu pescoço e nas pernas. Dan então levanta e a abraça por trás e diz o quanto ela é linda. Essa cena tem a função de fazer o espectador questionar como Dan pôde trair uma mulher como Beth, pois ela é retratada de forma “perfeita” e ele não tinha absolutamente nenhum motivo para fazer o que fez. Sendo assim, reforça, ainda mais, a ideia de que ele merece ser punido pelo ato infiel que cometeu.

Segundo Douglas Kellner, em *A cultura da mídia*, os anos do governo Reagan foram períodos de intensa insegurança da classe média, quando era crescente o medo de perder o emprego, a casa e o controle sobre a vida das pessoas, graças as crises econômicas do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Segundo o autor em questão, nessa época de insegurança econômica e de fragmentação social, muitas pessoas perderam a casa própria, a taxa de divórcios foi superior a 50%, e a classe média alta caiu para estratos sociais mais baixos. O filme retrata, então, não somente o medo do divórcio, mas também o de perder o patrimônio adquirido, a carreira bem-sucedida [Dan é advogado] e as conquistas financeiras. A ameaça da amante não é somente sentimental, mas também financeira.

A cena a seguir retrata Dan confidenciando a seu amigo Jimmy, também advogado, que Alex o procurou e afirmou que estava grávida dele. Dan se mostra muito preocupado e diz ao amigo que não entende de direito familiar, e questiona se ela pode prejudicá-lo. Jimmy diz que “a coisa está feia” (sic) e Dan assume, então, que está com medo e não quer perder sua família. A cena corrobora, então, para o argumento de Kellner, deixando explícito o medo do personagem em perder a família e sua carreira.

Após o lançamento de “Atração Fatal”, outros filmes que vieram em seguida reforçam a representação da “mulher fatal”, especificamente da loira fatal, como o filme “Instinto Selvagem” com Sharon Stone, e “A mão que balança o berço” com Rebecca de Mornay. Ambas as personagens representam uma ameaça para a moral e os bons costumes, graças a sensualidade e sexualidade de que são representantes.

Novamente Graeme Turner explicita muito bem essas representações da mulher: “O lado negativo dessa nova mulher, dinâmica na narrativa, evidencia-se em filmes que veem o poder feminino como furiosamente ameaçador” (TURNER, 1997, p.86). Ou seja, fica claro que nesses

filmes há uma tentativa de representar negativamente e de forma assustadora a mulher mais liberal e autônoma.

Um filme mais contemporâneo que aborda uma questão parecida com o enredo de “Atração Fatal” é *Temptation*, traduzido para o português como “Relação em Risco” e lançado no ano de 2012. O filme trata de um casal evangélico cuja esposa é conselheira amorosa e tem uma relação extraconjugal com um cliente, posteriormente abandonando seu marido e se envolvendo com o mundo das drogas. No final, a personagem descobre que o cliente pelo qual ela se apaixonou era, na verdade, um obsessivo e já havia tentado matar uma ex-namorada. Por fim, ele tenta matá-la também, mas seu ex-marido a salva. Graças a sua aventura extraconjugal ela contrai AIDS e usa sua história para aconselhar outros casais a não serem infiéis, pois pagou um alto preço por conta dessa investida.

É interessante percebermos como nesse filme a personagem infiel é a mulher e não mais o homem, mas que mesmo assim não deixa de ser um ataque à figura feminina, apenas com uma mudança de perspectiva, da amante para a esposa. Além de que, o filme aborda explicitamente o perigo da contaminação pela AIDS, ao contrário de *Atração Fatal* que não fala diretamente sobre o assunto. O cartaz desse filme chama muita atenção pois retrata uma serpente no formato de uma maçã com o perfil de um rosto feminino em um dos lados, uma clara referência ao pecado original de Adão e Eva.

Portanto, os discursos ameaçadores sobre a infidelidade conjugal não podem ser considerados uma exclusividade dos anos 1980, mas a sua permanência ainda hoje na grande indústria cultural americana, demonstra que o conservadorismo sobre o tema, como visto naquele momento histórico, reaparece sob novas roupagens. Segundo Flávio Trovão, "enquanto instituição social e política, ela, a família tradicional, deveria ser revigorada e defendida, o que não pode ser entendido apenas como uma questão moral, mas, acima de tudo, uma estratégia econômica e política." (TROVÃO, 2013, p.267)

Dentro dessa perspectiva, ambos os filmes seriam uma tentativa de reafirmar e sobretudo preservar os valores da família tradicional americana através de sua grande indústria de entretenimento.

Referências Bibliográficas

ALVES JÚNIOR, A.; TROVÃO, F. Conservadores ontem e hoje: um olhar sobre os Estados Unidos dos anos 1980. In: VARES, S. e POLLI, J. **Democracia em tempos de conservadorismo**. Jundiaí: Editora InHouse, 2016. p. 38-52.

EWALD FILHO, R. Especial para o UOL Cinema. In: **UOL Entretenimento Cinema**, 2002. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/resenha/teste/1987/atracao-fatal.jhtm>>. Acesso em: 30/06/2017.

KELLNER, D. **Cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

TROVÃO, F. O cinema é a arma do negócio: Uma análise histórica do filme Iwo Jima, o portal da glória no início da Guerra Fria. In: **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ISSN 1679-1061, n.15, p. 250-281, jul./dez. 2013.

_____. 30 ANOS DE ISOLAMENTO: o HIV e a trajetória da AIDS no filme “Meu querido companheiro”. In: **Caderno Espaço Feminino - Uberlândia-MG** - v. 26, n. 2 - Jul/Dez. 2013 – ISSN online 1981-3082.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

O homem que sabia português e tantas outras línguas: apontamentos da trajetória de Tad Szulc (1926-2001), correspondente do *The New York Times* na América Latina

João Gilberto Neves Saraiva

Doutorando em História

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Bolsista CAPES

jgilbertons@gmail.com

Palavras-chave: The New York Times. América Latina. Tad Szulc. História Intelectual. Relações Interamericanas

Um dia chegou ao porto do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, um migrante desconhecido. A partir dessa cidade ele desenvolveu uma carreira como jornalista e intelectual que o tornou uma figura conhecida e com escritos publicados em importantes jornais do mundo. Um homem com circulação por diversos continentes, notório saber em línguas e envolvido em assuntos de política externa. Esta é uma trajetória compatível com Tad Szulc¹, mas também com a de Castelo, um personagem criado pela pena afiada e satírica de Lima Barreto ainda no início dos anos 1910.² Em um dos seus mais conhecidos contos, o jornalista carioca trata de um malandro que recém-chegado à cidade, e vivendo na miséria, consegue galgar posições na sociedade carioca até se tornar eminente funcionário público nas relações exteriores do Brasil. Ao longo de divertidas páginas acompanhamos a ascensão de Castelo graças a sua lábia e astúcia em convencer as pessoas que é um especialista em javanês e na ilha de Java, idioma e recorte especial que inicialmente desconhece completamente. Szulc está longe de ser charlatão ou um malandro, mas diversos aspectos da trajetória do personagem criado por Lima Barreto servem para analisar a do jornalista e escritor nascido na Polônia.

O primeiro passo é entendê-los como membros da categoria dos intelectuais, ela já recebeu inúmeras definições e tanto é alvo quanto promotora de disputas políticas e ideológicas. Explicar cada um das definições e embates que envolvem o conceito de intelectual seria um trabalho exaustivo e

¹ Este trabalho é um texto preliminar sobre Tad Szulc de uma pesquisa de Doutorado em História sobre as visões da América Latina nas páginas do *The New York Times* entre 1955 e 1961. As fontes centrais dessa pesquisa em andamento são as matérias escritas por Szulc, então o principal correspondente do *NYT* na América Latina.

² Ele foi publicado pela primeira vez em abril de 1911 no jornal *Gazeta da Tarde* do Rio de Janeiro. Ver BARRETO, Lima. **O homem que sabia javanês e outros contos**. Curitiba: Positivo, 2004.

infrutífero para os objetivos deste texto, por isso serão apresentadas apenas discussões que atendem as demandas do trabalho. É entendido assim como um conceito largo para abordar figuras públicas heterogêneas com responsabilidade moral de influir nas ideias da nação e moldar ações da política. Além de ampla, a ideia de intelectual é fluida e polissêmica.³ Neste sentido temos que levar em conta que os intelectuais vão além de grandes figuras do campo cultural e político de cada época⁴, ninguém mais distante delas que Castelo e Tad Szulc. Eles são produto do processo de expansão dos intelectuais explicitado por estudiosos do tema⁵, que identificam como pontos importantes para o alargamento da categoria: o crescimento do uso das línguas nacionais e da formação escolar básica, bem como na expansão das universidades, da mídia como um todo e a criação de públicos de nicho para os mais diversos temas.

Esse conjunto de aspectos que caracterizam os intelectuais nos levam a pensar como definir grupo tão amplo e variado, e especialmente, como analisar sua atuação e escritos. Uma premissa pertinente é encarar os intelectuais como homens de ideias, relacionados a criação e mediação cultural e ao engajamento, vinculados — diretamente ou não — a intervenção política e social.⁶ O primeiro ponto engloba o papel central de figuras como Szulc e Castelo, enquanto jornalistas atuam justamente com criação e mediação de textos e imagens para um público. Já o segundo é mais difícil de perceber uma vez que não estão intimamente ligados a alguma causa específica, e sim, passeiam entre mobilizações variadas. Rastrear esses vínculos e entender como realizam seu papel de criadores e mediadores culturais é uma preocupação também da história intelectual. Para isso, pesquisadores sublinham necessidade de se atentar para os itinerários ou texturas pessoais, lembram que longe da uniformidade, as trajetórias são variadas, não lineares, múltiplas e complexas.⁷ Uma das possibilidades de análise delas é o investimento numa perspectiva contextual, uma estratégia utilizada por diversos autores do campo da história intelectual.⁸ Eles dão relevo ao movimento de lentes que posiciona o foco nas relações dos intelectuais com os mundos que os circundam, destacam as suas

³ CASTRO GOMES, Angela de; HANSEN, Patrícia. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para delimitação do objeto de estudo. In: _____ (org.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 12

⁴ BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens na sociedade contemporânea. São Paulo: UNESP, 1997. p. 116.

⁵ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 242. SAID, Edward. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pos. 242.

⁶ BOBBIO, Norberto. Op cit. p. 110.

⁷ SIRINELLI, Jean-François. Op cit. p. 247. SAID, Edward. Op cit. pos. 278.

⁸ É o caso dos já citados: Angêla de Castro Gomes e Patrícia Hansen, Jean-François Sirinelli e Edward Said.

filiações e movimentos em conjunturas sociais, políticas, econômicas e culturais específicas, bem como aspectos pessoais e formativos inseridos nesses contextos.

Nessa direção, o exame da trajetória de Tad Szulc estabelece elos com a de Castelo para ressaltar relevantes questões suscitadas por Lima Barreto que servem para inquirir os percursos do jornalista polonês. Entre elas estão a relevância da migração para um centro político e social e a ascensão profissional a partir do conhecimento de línguas. Também as importantes relações entre imprensa, mundo social e política externa, além da participação do jornalista na inscrição de um recorte espacial na agenda discursiva global. Sabemos que assim como Castelo, Tadeusz Witold Szulc teve sua vida marcada por migrações e viagens, bem como o Rio de Janeiro como um dos lugares-chave da sua vida. Só que enquanto desconhecemos a vida anterior chegada na capital brasileira do primeiro, temos informações precisas sobre a do segundo. Isso graças a pesquisa em fontes diversas, entre elas diversos obituários escritos por jornalistas dos Estados Unidos, Inglaterra, Portugal e Brasil. A pesquisa nesse rol de documentos informa que Tad Szulc nasceu no seio de uma família judia abastada da cidade de Varsóvia em 25 de julho de 1926. No contexto crescimento do antissemitismo na Europa de meados dos anos 1930, seus pais — Seweryn e Janina Barach Szulc — migraram para o Brasil e enviaram seu filho para o colégio interno Le Rosey na Suíça. Ele ingressou nessa instituição elitizada, uma das mais caras do mundo, em 1937 e lá teve uma educação bilíngue — em inglês e francês. Após o estopim da Segunda Guerra Mundial, ele passou pela França e migrou em 1941 para o Brasil, onde moravam seus pais. Então, assim como Castelo, ele aportou numa cidade que seria um dos espaços centrais para sua trajetória, o Rio de Janeiro.

A partir dos seus dezessete anos Szulc frequentou um dos mais importantes centros de ensino superior do país, a Universidade do Brasil e nela permaneceu estudando jornalismo até 1945.⁹ Não chegou a concluir o curso, mas o diploma de jornalismo não era obrigatório, como ainda não é, para exercer a profissão no país. O jornalista brasileiro Nahum Sirotski, seu amigo desde então, o descreveu como sendo nessa época um “garotão culto, alto, tipo polonês”, um judeu refugiado de comportamento aristocrático.¹⁰ É pertinente sublinhar que as amizades de Szulc na capital do país interseccionaram dois círculos, o do jornalismo e o da comunidade judaica. Entre seus amigos mais próximos desde os anos 1940 estavam Sirotski e Alberto Dines, jornalistas, analistas políticos e escritores brasileiros de origem judia. Se tratava de um grupo de jovens literatos que, assim como Szulc, nasceu por volta de meados dos anos 1920 e ingressou no jornalismo no início da década de

⁹ Desde 1965 se chama Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁰ SIROTSKI, Nahum. Meu adeus a Tad. *Último Segundo*, 27 mai. 2001. Disponível em < http://www.observatorio.daimprensa.com.br/artigos/mem_300520012.htm > Acesso em: 25 jun. 2017.

1940.¹¹ Segundo outro contemporâneo de Szulc na cidade, seu envolvimento com esse grupo se estendeu inclusive a adoção de um time de futebol, o America do Rio de Janeiro.¹² Diversos obituários, escritos por esse ciclo de amigos e por outros jornalistas, classificaram Tad Szulc como um alguém enérgico, persistente, de temperamento difícil, ambicioso, extrovertido e um escritor excepcional.

O polonês já tinha um português perfeito na juventude, mas de forte sotaque, e por isso, conforme Sirotski, não conseguiu emprego em jornais em língua portuguesa. Sua primeira experiência de trabalho foi no *Brazil Herald*, veículo de imprensa fundado em 1945 como um jornal em inglês para circular na então capital federal. Lá obteve sucesso e no mesmo ano foi para um veículo de imprensa maior, a *Associated Press*. O jornalista passou a ser o correspondente da agência de notícias estadunidense no Rio de Janeiro, na qual permaneceu até 1947. Os seis anos na agitada capital brasileira durante a Segunda Guerra foi para o polonês um lugar-chave para sua formação jornalística, iniciada na universidade e complementada nas experiências de trabalho e amizades no meio da imprensa carioca. Em um contexto com grande volume e interesse por notícias internacionais, um jovem com passagem pela universidade e fluente em francês e inglês possuía relevantes diferenciais. Assim como para Castelo, a língua estrangeira teve um peso considerável para galgar posições ao longo da vida. A primeira passagem de Tad Szulc pelo Brasil se encerrou em 1947, com sua ida para Nova York, outra cidade central para a sua trajetória. Consta que durante essa sua primeira experiência no Rio de Janeiro, ele aprendeu ainda outra língua além do português, o espanhol.

Os motivos específicos da migração de Szulc para os Estados Unidos não são claros. Segundo Nahum Sirotski, ele tinha motivos pessoais e profissionais, mas o amigo — hoje também falecido — não esclareceu quais. O certo é que conseguiu o dinheiro para viajar para os Estados Unidos com familiares, os financiadores da passagem para Nova York foram tios. Uma tia sua era casada com John C. Wiley, então embaixador norte-americano na Colômbia. Historiadores que analisam o contexto cultural do pós-Guerra, sublinham a ascensão de Nova York enquanto uma espécie de capital cultural do mundo, um espaço com forte atração de europeus.¹³ Também dão relevo a uma geração

¹¹ Assim como Szulc, em geral, desenvolveram uma sólida carreira no campo do jornalismo, seja ela nacional ou internacional. Alguns tornaram-se professores universitários, como é o caso de Alberto Dines.

¹² FERREIRA, Argemiro. Tad Szulc (1927-2001): o carioca que o *NYT* censurou e a CIA perseguiu. **Observatório de Imprensa**. Disponível em < <http://observatoriodaimprensa.com.br/artigos/mem300520011.htm>> Acesso em: 25 jun. 2017.

¹³ ALTERMAN, Eric; MATTSON, Kevin. **The fight for American liberalism: from Franklin Roosevelt to Barack Obama**. Nova York: Viking, 2012. p. 75.

de novos romancistas “judeus-polaco-russos” que ganhavam então destaque lá. Levando em consideração esse contexto e o interesse de Szulc pela escrita, Nova York era realmente uma cidade interessante para um intelectual migrante judeu, especialmente se ele tinha ambições profissionais.

O polonês logo se viu em dificuldades financeiras e legais nos Estados Unidos, já que seu patrocínio se limitou aos custos da viagem. Consta no obituário de Marianne Carr, sua futura esposa, que eles se conheceram em 1948.¹⁴ Ele encontrou pela primeira vez a artista plástica, que então trabalhava no pequeno antiquário da sua mãe, em uma festa em Mount Kisco, um subúrbio nova-iorquino. Pouco depois de se conhecerem ela propôs se casar com Szulc, uma vez que o aspirante a escritor seria deportado em breve já que seu visto de turista havia expirado. Eles se casaram rapidamente, sem conhecimento da família, planejando se separar assim que a cidadania americana de Tad Szulc fosse aprovada. Ao contrário dos planos iniciais, viveram cinquenta e três anos juntos e tiveram dois filhos e um neto. Marianne já se ligava então ao design e à imprensa, havia trabalhado no projeto de asas de bombardeiros durante a guerra e depois projetando móveis e roupas. Atuou também no jornalismo como repórter de rádio para emissoras americanas, carreira que deu continuidade após o casamento. Ela acompanhou Szulc em todos os lugares em que foi correspondente pelo *NYT* entre 1955 e 1972, tendo estabelecido moradia no Brasil, Estados Unidos, Portugal, Espanha, Checoslováquia e outros países. Depois que o marido saiu da publicação nova-iorquina, Marianne se tornou pesquisadora e assistente editorial de Szulc. Trabalhou com ele em projetos variados que resultaram em reportagens, biografias, romances e outros tipos de produções. Pode-se afirmar que Marianne Carr é uma das figuras centrais na trajetória de Szulc, como parceira pessoal e profissional desde o final da década 1940 até a morte do jornalista devido a complicações de um câncer de colón em maio de 2001.

No final dos anos 1940, recém-casado com Marianne, Tad Szulc ingressou na agência de notícias *United Press International* para trabalhar na cobertura da Organização das Nações Unidas. No contexto de reordenação da ordem global após o desfecho da Segunda Guerra, a ONU substituiu a Liga das Nações na organização de iniciativas intergovernamentais — de direitos humanos, progresso social, segurança, etc. — e mediação de conflitos. Sua primeira assembleia geral ocorreu, em abril de 1947 na cidade Nova York, que ainda hoje abriga sua sede, e foi aberta pelo chefe da delegação brasileira, Oswaldo Aranha. Para atuar numa organização com países de cinco continentes e falantes das mais diversas línguas, nada mais interessante que um jornalista poliglota. Tad Szulc

¹⁴ **THE WASHINGTON POST**. Marianne Szulc: editorial assistant and researcher. Washington, p. B06, 31 dez. 2004. Obituários. Disponível em <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A37908-2004Dec30.html>> Acesso em 25 jun. 2017.

trabalhou para a *United Press International* entre 1949 e 1953 acompanhando os mais diversos assuntos em discussão pelos países membros na sede da ONU, no setor leste de Manhattan.

É pertinente aproximar a trajetória do polonês de outro jornalista do seu grupo de amigos no Brasil, Nahum Sirotsky também migrou para os Estados Unidos no pós-Guerra.¹⁵ Ele chegou em Nova York dois anos antes de Tad Szulc e também atuou como correspondente na ONU, só que para o jornal carioca *O Globo*. Não há como firmar um vínculo entre a migração e contratação de Szulc e a atuação de Sirotsky, mas é interessante perceber que o polonês se insere em um percurso em comum com alguém do seu ciclo de vínculos pessoais e profissionais. É possível analisar a trajetória de Tad Szulc a partir da ideia de geração, uma relevante categoria para a história intelectual. Ela não demarca apenas um grupo de pessoas com mesma idade, mas sim conjunto de intelectuais com formação e vivências comuns de acontecimentos marcantes, independentemente do seu conhecimento pessoal.¹⁶ Podemos inserir o polonês em um conjunto de jovens migrantes europeus de famílias judias que vieram para o continente americano no contexto da Segunda Guerra. A geração não é por si só uma chave-explicativa, mas lança luz sobre uma série de experiências compartilhadas e trajetórias cruzadas.¹⁷ Como imigrante, os vínculos e a formação de Szulc se dão em espaços múltiplos do continente europeu e americano. Nesse mapa de proporções intercontinentais, lugares-chave para identificar esses laços são as redações dos jornais. Ao longo da sua extensa vida profissional, entre os anos 1940 e início dos 2000, ele compartilhou da sociabilidade dos jornalistas. O contexto intelectual dos Estados Unidos na década de 1950 é considerado como uma “era de ouro” para os jornais. Os intelectuais detinham então prestígio ao escrever para as publicações de circulação massiva.¹⁸

O jornalista polonês já possuía considerável experiência nesse mundo intelectual das redações no início dos anos 1950. Em 1953 ele já estava a sete anos trabalhando como repórter para agências internacionais — três anos na *AP* no Rio de Janeiro e mais quatro na *UPI* em Nova York. Naquele ano, Szulc realizou uma mudança muito significativa para sua carreira, assumiu o convite para o posto de copidesque noturno no *The New York Times*. Essa função, que tem remuneração menor e é menos reconhecida que a de repórter, é responsável pela revisão final de textos antes da publicação. Cabe ao revisor corrigir não apenas eventuais erros de gramática ou digitação, mas também analisar a

¹⁵ Conforme seu obituário publicado em 2011 no jornal **Zero Hora**. Disponível em <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/11/morre-o-jornalista-nahum-sirotsky-em-israel-4918406.html>> Acesso em 08 mai. 2017.

¹⁶ CASTRO GOMES, Angela de; HANSEN, Patrícia. Op. cit. p. 14

¹⁷ SIRINELLI, Jean-François. Op. cit. p. 254.

¹⁸ MATTSON, Kevin. *When America was great: the fighting faith of postwar liberalism*. Nova York: Routledge, 2004. p. 12.

adequação, clareza e estilo da linguagem utilizada. Uma questão importante é: por que Szulc optou por dar esse aparente passo atrás na carreira? Há múltiplas possibilidades de respostas que se complementam. Uma delas é que apesar de já ter, junto com Marianne, obtido estabilidade financeira para a família nos Estados Unidos, ele ainda não tinha a cidadania estadunidense. Assim, ele não poderia ser imediatamente correspondente internacional, e teria que permanecer atuando em território norte-americano.¹⁹ Outra questão era o vínculo e a possibilidade de crescimento no *NYT*, um dos maiores e mais prestigiados jornais do mundo. Um jornalista que também entrou para a seção de copidesques da publicação em 1953, classificou como um lugar de pessoas instruídas, viajantes com muitas leituras e que tinham ido a Nova York em busca de realizações maiores e que por algum motivo paravam ali.²⁰ Essa descrição se encaixa no perfil de Tad Szulc, migrante europeu com passagem pelo Brasil e escritor aspirante então com vinte e sete anos. Só que ainda há outro aspecto relevante, no início dos anos 1950, esta seção é um lugar onde esses veteranos estavam mesclados com alguns repórteres em amadurecimento, no estágio final de polimento antes de se tornarem correspondentes internacionais. Nessa perspectiva, ele posiciona Tad Szulc e outros que trabalharam na mesma época como copidesque do *NYT*, como Bernard Kalb e Wayne Phillips.²¹ Assim, quando Szulc aceitou o cargo na seção de revisão noturna do maior jornal de Nova York, ele estava ingressando em um espaço de formação final para a carreira de correspondente internacional. Além disso, ele tinha então interesse de retornar ao Brasil, onde ainda tinha familiares.²²

Desde seu ingresso seção de copidesques do *NYT*, o jornalista polonês deixou lembranças como um excelente escritor, alguém ativo, curioso, ambicioso e geralmente amigável, mas por vezes de temperamento difícil. Um homem culto que ascendia um cigarro no outro vestido em camisas sob medida e ternos caros. Depois de começar a fazer reportagens, sempre acompanhado de uma máquina de escrever portátil e um capa de chuva impermeável. Szulc se integrou plenamente no grupo noturno do *NYT* e suas atividades que terminavam ao amanhecer. Ele estabeleceu diversos laços de amizade lá e participou também da vida boêmia, como conhecedor de vinhos e da culinária fina. No ano seguinte a sua entrada na publicação, lançou suas duas primeiras matérias assinadas, uma sobre política internacional e outra sobre turismo. Apesar de ainda escritas de Nova York, ambas já sobre a América Latina, o recorte espacial que seria para Tad Szulc, desde o início da sua carreira

¹⁹ Sua cidadania só foi confirmada em 1954, depois do casamento e sete anos vivendo nos Estados Unidos.

²⁰ TALESE, Gay. **O reino e o poder**: uma história do New York Times. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 67.

²¹ Figuras eminentes do jornalismo estadunidense. O primeiro fez carreira como correspondente internacional e no Departamento de Estado atuando em diversos países. O segundo como repórter especializado em habitação e política e atuação no Partido Democrata.

²² Não estão esclarecidos quais familiares, mas é plausível que os pais de Szulc permaneceram no Brasil.

jornalística, o que a Ilha de Java seria para Castelo. Depois de dois anos atuando no escritório do diário no coração de Manhattan e já devidamente registrado como cidadão americano, ele assumiu em 1955 o posto de correspondente itinerante a partir da sua antiga cidade, o Rio de Janeiro.

Na primeira vez que aportou na capital do Brasil, Szulc era jovem europeu recém-saído da escola e vindo em fuga da guerra para encontrar os pais. Um desconhecido, assim como Castelo quando aportou no Rio de Janeiro. Quinze anos depois, sua situação era outra, era um adulto com vinte e nove anos e vivências divididas em duas das maiores cidades do continente americano. Na perspectiva familiar, ele agora era casado e pai — sua filha Nicole, conforme ela própria, foi a primeira Szulc estadunidense, depois nasceu seu irmão, Anthony. No aspecto profissional, Tad Szulc já era um jornalista com uma década de experiência em cobertura de assuntos internacionais e responsável por assumir o escritório local de uma das mais poderosas e prestigiadas publicações do mundo. Tal qual como o personagem-narrador de Lima Barreto, havia amadurecido e galgado posições sociais e profissionais. Nos pouco mais de seis anos e meio em que Szulc esteve trabalhando para o *The New York Times* na região ele implementou um caráter itinerante da cobertura jornalística. A partir da cidade base no Rio de Janeiro, ele circulou por todos os países independentes da América do Sul. Suas viagens incluíram até a Argentina, o outro escritório do diário nova-iorquino no continente, em momentos de crise política, como a que no final de 1955 culminou na queda do presidente Juan Perón. O jornalista também visitou a Guiana, possessão britânica que só se tornaria independente em 1966²³, a América Central e Caribe. De lá escreveu matérias assinadas a partir do Panamá, Cuba, Haiti e República Dominicana. Fora de sua área de atuação só esteve o México, outro polo de cobertura internacional do *NYT* na América Latina.

O correspondente viajou pelas grandes cidades da região, mas também pelos seus rincões mais distantes — de picadas em florestas a ilhas afastadas —, escrevendo reportagens, artigos especiais, relatos de viagens, resenhas de livros e também fotografando. Suas constantes viagens seguiam, no geral, o fio de acontecimentos políticos como eleições, golpes de estado, visitas presidências e revoluções. O que ele fez de diferente foi ter ido além da crônica palaciana e econômica, ter dado relevo a repercussão de acontecimentos nos jornais locais e nas ruas e, mais que isso, pautado temas como turismo, nacionalismo, vida cotidiana, paisagens naturais, história, problemas sociais, etc. A extensão do número de assuntos tratados certamente contribuiu para o sucesso de Tad Szulc na publicação, uma vez que seus escritos e fotografias permearam as três seções do jornal. No primeiro

²³ Além da Guiana Britânica, havia então duas posses europeias na América do Sul: Suriname – parte dos Países Baixos que se tornou independente em 1975 – e a Guiana Francesa – que ainda hoje é território franco.

caderno, o de notícias, tratou de questões sobre política, negócios, ciências e sociedade. Já no terceiro caderno, o de variedades, escreveu sobre arte e viagens, além de matérias especiais para a *The New York Times Magazine*²⁴ e resenhas para a seção semanal de livros. No segundo caderno de editoriais e opinião, seus textos reverberaram em editoriais do *NYT* — geralmente comentando suas matérias — e em cartas dos leitores com críticas, correções e por vezes apoio aos escritos do correspondente na América Latina.

O êxito de Tad Szulc no *The New York Times*, e em outros veículos de imprensa para os quais escreveu antes e depois de trabalhar no diário, também se deve a qualidade dos seus escritos. Diversos contemporâneos do polonês o elogiaram como um excelente escritor, eles referenciam um aspecto essencial do trabalho de Szulc que é sua interface com a literatura. Seus textos jornalísticos são atravessados de impressões ou sensações, como quando apresentou o deslumbramento com as “florestas tropicais que por vezes oferecem o silêncio majestoso de uma catedral feita de verde, em outras a cacofonia de uma gigantesca feira de animais”.²⁵ Em outra ocasião tratou o general Alfredo Leonardi como “a maior esperança de paz e estabilidade que a conturbada Argentina já conheceu em mais de uma década, assenta em um aposentado general de artilharia de voz suave, que saltou quase da noite para o dia da obscuridade total à adulação nacional”.²⁶ Esses breves exemplos, dão relevo a perspectiva literária dos seus textos jornalísticos. Ele se preocupa em ir além do resumo estrito de fatos e relatos coletados, para delinear emoções, paisagens, impressões, vida cotidiana, sonhos, etc. Um dos seus obituários menciona o próprio jornalista tratando da sua escrita: “A ficção é essencialmente contar histórias no mesmo sentido de relatar uma guerra, uma revolução, uma negociação diplomática — ou um incêndio”.²⁷ Como ele mesmo indica ao aproximar jornalismo e ficção, seus textos são marcados por um modo específico de narrar perpassado de adjetivos e descrições, próximo a prosa literária do romance, um estilo que se convencionou chamar de jornalismo literário.

²⁴ Suplemento dominical centenário, assim como a seção de resenhas de livros, inaugurado a partir das reformas da publicação iniciadas por Adolph Ochs em 1896. Se dedica a publicar textos de personalidades, como presidentes, cientistas e intelectuais sobre temas de interesse da nação em matérias longas, em comparação com as do jornal. Edição atual acessível em <<https://www.nytimes.com/section/magazine>> Acesso em 18 mai. 2017.

²⁵ *NYT*, 09 nov. 1958. “[...] rain forests that at times offer the majestic silence of a green-rooted cathedral and at others the cacophony of a gigantic animal fair”

²⁶ *NYT*, 23 out. 1955. Um dos generais responsáveis pelo golpe de estado que derrubou Perón no quarto final de 1955. Depois ele assumiu interinamente a presidência da Argentina. “The greatest hope for peace and stability that strife-torn Argentina has known more than a decade rests with a retiring, soft-spoken artillery general who jumped almost overnight from total obscurity to national adulation”.

²⁷ Não há informações disponíveis sobre de que fonte ela retirou essa fala. “Fiction is essentially storytelling in the same sense as reporting on a war, a revolution, a diplomatic negotiation—or a fire”. OLIVER, Myrna. Tad Szulc; Foreign correspondent broke Bay of Pigs Invasion story. *Los Angeles Times*, Los Angeles. 22 mai. 2001. Disponível em <<http://articles.latimes.com/2001/may/22/local/me-1082>> Acesso em: 25 jun. 2017.

O historiador José Antunes, apresentou algumas conversas com pessoas que conviveram com Szulc na Península Ibérica.²⁸ Uma delas foi com um George Anderson Jr., um almirante linha dura que foi transferido por John Kennedy do alto cargo de chefe de operações navais para ser embaixador do país em Portugal em 1963.²⁹ Anderson se deparou lá com as matérias do correspondente do *NYT*, como as que revelaram que Portugal financiava militarmente rebeldes no Congo e Nigéria. A opinião do almirante era que “Szulc era demasiado liberal, quase um comunista”. Contextualizando a fala do militar como a de um contemporâneo da fase mais quente da Guerra Fria — do imediato pós-1945 até o início da distensão no final dos anos 1960 — é fácil dimensionar um exagero ao aproximar o correspondente do comunismo. De todo modo, ele classifica Szulc numa posição avançada no campo liberal. Quase cinquenta anos depois da década de 1960, o historiador Richard Aldrich chegou a uma conclusão parecida.³⁰ Avaliando a relação entre Tad Szulc e Fidel Castro a partir de 1959, ele considera o jornalista como um liberal convicto, longe de qualquer admiração pelo comunismo. Esses exemplos posicionam Szulc para contemporâneos e posteriores como claramente um liberal. Fica uma questão a partir dessa constatação: o que significa ele ser um liberal no pós-Guerra?

A forma mais profícua de responder esta pergunta é esquadrihar seus escritos e relacioná-los com as posições da intelectualidade liberal entre o final da guerra e o início dos anos 1960 nos Estados Unidos. O interesse nos direitos individuais e de grupos foi questão central do liberalismo no pós-Guerra, ele se refere — entre outros temas — ao movimento pelos direitos civis, a luta pelo direito das mulheres e a liberdade de expressão.³¹ Nos textos de Szulc não foi identificada qualquer referência — mesmo que indireta — as duas primeiras temáticas, mas muitas em relação a terceira. Szulc foi em toda carreira um militante da liberdade de imprensa. Nos cinco anos analisados, há matérias do jornalista que dão relevo a questão da censura e outras formas de restrição sobre a circulação de informações. Este é um aspecto destacado também no seu livro de 1959, crítico ao controle da imprensa na América do Sul, e ao longo da sua carreira, o que o levou a atritos com diversos

²⁸ ANTUNES, José Freire. Tad Szulc, um divulgador da oposição a Salazar. **Público**. Lisboa, 10 jun. 2001. Disponível em <<https://www.publico.pt/media/jornal/tad-szulc-um-divulgador-da-oposicao-a-salazar-158665>> Acesso em: 25 jun. 2017.

²⁹ Anderson foi um militar de carreira na Marinha desde os anos 1920. Seguiu ocupando altos postos da diplomacia e marinha estadunidense até terminar a carreira como um dos membros do conselho consultivo de inteligência de Richard Nixon e Gerald Ford em meados da década de 1970. O almirante foi enviado por Kennedy para a embaixada em Lisboa depois de se insubordinar as ordens do secretário de defesa Robert McNamara durante o bloqueio a Cuba na chamada Crise dos Mísseis em 1962. A JFK Library disponibiliza uma entrevista de 1967 com o próprio George Anderson sobre esses acontecimentos: <<https://archive1.jfklibrary.org/JFKOH/Anderson,%20George%20W/JFKOH-GWA-01/JFKOH-GWA-01-TR.pdf>> Acesso em 31 mai. 2017.

³⁰ ALDRICH, Richard J. American journalism and the landscape of secrecy: Tad Szulc, the CIA and Cuba. **History: the journal of the Historical Association**, Londres. v. 100, abr. 2015. p. 199.

³¹ BRINKLEY, Alan. *Liberalism and its discontents*. Cambridge: Harvard University, 2000. p. 34.

governos.³² A atenção a esse aspecto em especial pode ser relacionada a perspectiva dele enquanto homem de imprensa, mas também com outras questões caras a intelectualidade liberal de então.

O correspondente Tad Szulc compartilha com uma suspeição das massas e sentimentos coletivos e também do controle estatal pelo liberalismo do pós-Guerra. Havia uma cautela por parte dos liberais ao lidar com movimentos populares, que eram entendidos como passíveis de uma manipulação inflamável.³³ A coletividade estava sendo entendida não mais na esfera da racionalização — que guiou as ideias liberais que moldaram o New Deal — mas como campo fértil para a irracionalidade. Uma visão do homem das massas suscetível ao perigo de ditadores e tiranos, figuras como Hitler, Mussolini e Stalin. Essa é a perspectiva do livro do jornalista sobre os ditadores sul-americanos. Uma série de importantes intelectuais liberais que compartilharam dessa posição nos pós-Guerra: Arthur Schlesinger, Richard Hofstadter, Daniel Bell e outros, como os cânones Theodor Adorno e Hannah Arendt.³⁴ Sem tanto destaque, mas numa direção semelhante, Szulc analisou com cautela diversos movimentos de massa, do apoio aos revolucionários cubanos as manifestações pela criação da Petrobrás, passando pelos movimentos estudantis e por melhores condições de trabalho em boa parte do continente. Ele procurou também perscrutar seus vínculos com governos nacionalistas que considerava nocivos, sejam ditaduras ou de influência do peronismo. O fato de Szulc ser judeu que migrou para o continente americano em fuga da expansão nazifascista na Europa, estabelece um importante aspecto na sua rejeição a qualquer movimento identificado de algum modo com o totalitarismo.

Os intelectuais liberais do pós-Guerra que temeram ameaças totalitárias a esquerda ou direita, consideravam a ordem liberal com sua aparente dominância, estabilidade e modesto conforto, mesmo com suas falhas, como a melhor das alternativas.³⁵ Os textos do correspondente do *The New York Times* seguem este rastro, se preocupam em dimensionar e comparar — entre elas e com a dos Estados Unidos — o quanto as sociedades da América Latina gozam de liberdade política, mobilidade social, boa distribuição de renda, acesso à serviços básicos, etc. Outro aspecto relevante é a perda do otimismo dos anos 1930 depois de eventos marcantes da Segunda Guerra como a explosão das bombas atômicas e revelação dos campos de concentração. Depois dos anos 1930, os intelectuais liberais se tornaram mais céticos quanto a natureza da humanidade, mas mantiveram a crença

³² SZULC, Tad. **Twilight of the tyrants**. Nova York: Holt, 1959.

³³ GERSTLE, Gary. The protean character of American liberalism. **The American Historical Review**. Bloomington. n. 99. out. 1994. p. 1071.

³⁴ MATTSON, Kevin. Op. cit. p. 39.

³⁵ BRINKLEY, Alan. Op. cit. p. 105.

essencial no seu melhoramento.³⁶ Além disso os historiadores chamam a atenção para a continuidade de outra questão central do liberalismo, a importância dada a situação dos mais pobres. O pós-Guerra é um momento de “redescoberta” das massas empobrecidas da Ásia, África e América Latina no cenário internacional.³⁷ As reportagens, artigos e também no livro do jornalista polonês não estão fora desse amplo contexto, eles dão atenção a ideia de transformação das sociedades por meio do saber e o enfoque na pobreza a partir de análises, por exemplo, da disparidade social e analfabetismo. Por um lado, Szulc considera os pobres como mais fáceis de serem manipulados por forças totalitárias, como o comunismo. Por outro, aposta no conhecimento, capital e tecnologia como armas para ao mesmo tempo transformar a realidade e espantar essas ameaças. Essas leituras de Tad Szulc que atentam para a necessidade de modernização da América Latina estão afinadas naquele momento com figuras da intelectualidade liberal, universidades e relações exteriores dos Estados Unidos — que por vezes estão ao mesmo tempo nos três ciclos —, bem como de intelectuais e governos latino-americanos.³⁸

Um dos lugares-chave de circulação desses intelectuais é justamente a cidade de Nova York, na qual Tad Szulc viveu por oito anos antes de voltar para o Brasil. Antes ainda de se tornar um polo magnético para artistas, escritores e cientistas europeus e uma espécie de capital cultural com o fim da guerra, a cidade já era desde os anos 1920 um espaço central para a intelectualidade liberal norte-americana.³⁹ O lugar inclusive de importantes veículos de imprensa liberais como *The Nation* e *The New Republic*.⁴⁰ A historiografia sobre os intelectuais frisa justamente a imprensa como um meio elementar de estruturas de sociabilidade e fermentação intelectual.⁴¹ Levando em consideração este aspecto é necessário retornar ao *The New York Times*, uma vez que lá Szulc estabeleceu importantes vínculos pessoais e profissionais.

O jornalista Tad Szulc permaneceu no diário nova-iorquino por quase duas décadas, saiu da função de revisor noturno e se tornou um dos mais importantes correspondentes internacionais. Ele obteve sucesso escrevendo para o então mais poderoso veículo de informações liberal dos Estados

³⁶ ALTERMAN, Eric; MATTSON, Kevin. Op. cit. p. 74.

³⁷ ESCOBAR, Arturo. **Encountering development: the making and unmaking on the third world**. Princeton: Princeton University, 1995. p. 22.

³⁸ Uma referência fundamental para a relação entre teoria da modernização e política externa dos Estados Unidos nos anos 1950 e 1960 é TAFFET, Jeffrey F. **Foreign aid as foreign policy: the Alliance of Progress in Latin America**. Nova York: Routledge, 2007.

³⁹ GERSTLE, Gary. Op. cit. p. 1049.

⁴⁰ Duas importantes revistas liberais sediadas em Nova York que comentam a vida política, social e cultural do país e do mundo. A primeira circula desde 1865 e é uma das mais lidas publicações semanais dos Estados Unidos, a segunda foi fundada em 1914 por líderes do movimento progressista.

⁴¹ SIRINELLI, Jean-François. Op cit. p. 249.

Unidos. Só que não se pode resumir perspectiva dos textos do jornalista a posição política do diário nova-iorquino sem um exame mais minucioso. A análise do ponto de vista das matérias de Tad Szulc sobre a América Latina em relação ao mundo liberal e o *NYT* do pós-Guerra tem de levar em consideração o que papel central da linguagem e vocabulário disponíveis e a importância para a “visão de mundo” dos intelectuais de paradigmas vigentes entre seus pares e na sociedade.⁴² No caso das reportagens do correspondente na América Latina, é nos debates e perspectivas contemporâneos da intelectualidade liberal que suas posições estão ancoradas, não por acaso, elas estão muitas vezes em consonância com posições do *The New York Times*.

Ao analisar as relações entre a intelectualidade e as instituições é necessário atentar para a pressão que mídia, universidade, igreja, empresas e governos exercem sobre os intelectuais.⁴³ É apropriado considerar que o intelectual não é mero servo de organizações ou do dinheiro, mas também não cavalga como um cavaleiro inteiramente livre. O exame das fontes deste trabalho requer considerar os elos, nem sempre amistosos, do jornalista com instituições variadas. O primeiro deles é o próprio *NYT*, tudo que Szulc escreveu e fotografou foi devidamente analisado, editado e chancelado por uma rede de profissionais que atuam no trajeto entre a notícia ser produzida e sua impressão no papel jornal. As posições dos textos sob sua assinatura são inclusive por vezes reiteradas e defendidas em editoriais e outras matérias. Além disso, enquanto correspondente internacional, ele escreve da perspectiva de representante da publicação em um recorte geográfico específico. Tudo isso contribui para uma consonância entre jornalista e jornal, só que a relação entre o diário e o polonês também teve seus problemas. Quando assinou sua demissão do jornal nova-iorquino em 1972, por exemplo, Szulc alegou que se sentia limitado pelos editores em relação ao que poderia escrever.⁴⁴

O vínculo de Tad Szulc ao mundo dos negócios não se resume ao *The New York Times*, se estende a outras empresas privadas. Nos escritos do jornalista para o diário é possível identificar reportagens pontuais que de algum modo fazem propaganda de grandes empresas norte-americanas com negócios na região. O caso mais comum é o da Pan American Airways que nos anos 1950 era a maior companhia aérea dos Estados Unidos, e do mundo, com voos conectando o território estadunidense e a partes variadas do globo.⁴⁵ Szulc também escreveu algumas matérias que remetem

⁴² CASTRO GOMES, Angela de; HANSEN, Patrícia. Op. cit. p. 12.

⁴³ Edward. Op. cit. pos. 905.

⁴⁴ ALDRICH, Richard J. Op. cit. p. 205.

⁴⁵ A Pan American foi fundada em 1927 com voos em direção a Cuba e recebeu apoio governamental para expansão pela no resto do continente no contexto de competição com potências europeias. Na década de 1920 e na seguinte expandiu seus negócios por quase toda América Latina incorporando negócios locais, como a Mexicana e a NYRBA – futura Pan

aos serviços da Moore-McComark, responsável por cruzeiros a partir do porto de Nova York com destino ao Brasil, Uruguai e Argentina.⁴⁶ Seus textos não se tratam de propagandas explícitas, mas de relatos de viagens com fotografias — por vezes produzidas pelo próprio jornalista — que destacam interesses turísticos e os serviços de transporte utilizados.⁴⁷ Além das viagens turísticas, há algumas reportagens sobre a atuação de indústrias siderúrgicas, automobilísticas, de bens de consumo e produção de energia elétrica dos Estados Unidos que se focam no que seriam as benesses para o povo e economia latino-americana. Essas poucas matérias tem um tom mais otimista do que as demais escritas pelo jornalista que, no geral, procuram evidenciar pelo menos dois lados contrários em relação a cada tema. Houve uma penetração cada vez maior desses negócios privados estadunidenses — notadamente indústrias — após o desfecho da guerra e do Estado Novo em 1945.⁴⁸ Além disso, é um fato essa expansão de grandes empresas norte-americanas sobre a América Latina e seu vínculo com a imprensa.⁴⁹ Essas poucas matérias de Szulc são também de algum modo propaganda desse alargamento de fronteiras comerciais para o público norte-americano.

Os laços de Tad Szulc as instituições também se delineiam de forma complexa nas esferas governamentais dos Estados Unidos e da América Latina. Nos mais de cinco anos que esteve à frente do escritório do *NYT* no Rio de Janeiro suas matérias foram se tornando cada vez mais críticas à política externa do governo republicano de Eisenhower para os países abaixo do Texas. Isso se deveu em parte porque seus textos fizeram circular por Nova York as opiniões de jornais, políticos e intelectuais latino-americanos sobre a atuação política e comercial dos estadunidenses na região em uma conjuntura farta em eventos que evidenciaram os rasgos nas relações Estados Unidos-América Latina. Entre a metade da década de 1950 e início da seguinte ocorreram episódios como: a intervenção que resultou em golpe de estado na Guatemala em 1954; hostilização pública ao vice-presidente Nixon em visita à América Latina e a proposta brasileira da Operação Pan-Americana em

Air do Brasil –, empresa brasileira que conectava Nova York, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Nos anos 1950 foi seu auge, dominando as principais rotas intercontinentais e tendo acesso privilegiado as inovações em indústria aeronáutica da Boeing. A empresa se tornou um símbolo de inovação, só que fechou em 1991 depois de uma longa crise financeira.

⁴⁶ Empresa que funcionou entre 1913 e 1985 fazendo transporte de cargas e passageiros em diversas partes do globo. Descendentes dos fundadores da empresa mantêm um memorial online com fotografias, rotas, listas de passageiros, embarcações, etc. Disponível em <<http://www.moore-mccormack.com/>> Acesso em: 12 jun. 2017.

⁴⁷ Um estilo equivalente ao que se encontram em revistas, notadamente a de empresas aéreas. Esse tipo de propaganda de empresas do setor de transporte em forma de relatos de viagens para a América Latina, são recorrentes pelo menos desde os anos 1940. Para aprofundamento, SARAIVA, João Gilberto N. **Todo Nordeste que coube a gente publica**: o The New York Times e as representações do Nordeste brasileiro na Era da Política de Boa Vizinhança (1933-1945). Natal: UFRN, 2015 (Mestrado em História). p. 66.

⁴⁸ MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **Presença dos Estados Unidos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 427.

⁴⁹ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande**: imaginando a América Latina em Seleções – Oeste, Wilderness e Fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: EDUSF, 2000. p. 168.

1958; a Revolução Cubana na virada para o ano seguinte; o alarde da ameaça comunista no Nordeste brasileiro em 1960; e tantos outros. Esse último exemplo serve também para evidenciar vínculos e apropriações políticas dos escritos do polonês. Depois de meses atestando John F. Kennedy como o candidato preferido pelos latino-americanos, foram publicadas a uma semana da eleição presidencial dos Estados Unidos suas matérias alarmistas sobre as Ligas Camponesas, reportagens especiais entraram nos últimos discursos de campanha do democrata do candidato apoiado pelo *The New York Times*.⁵⁰ Já dois anos depois, no mandato de Kennedy na Casa Branca, sua matéria investigativa sobre o treinamento de cubanos para tentar derrubar Fidel Castro foi censurada pelo *NYT*.⁵¹

O correspondente do *The New York Times* também teve vínculos complexos com a *Central Intelligence Agency*, a mais importante agência de inteligência dos Estados Unidos criada em 1947 no contexto do início da Guerra Fria pelo governo do presidente Harry S. Truman. A CIA desenvolve trabalhos de investigação, espionagem, contra inteligência e operações em território nacional e estrangeiro, realizou ações durante o conflito bipolar em diversos países da América Latina. Uma das suas fontes de informações é a imprensa, o início da Guerra Fria, é nesse momento que a agência começa a recrutar jornalistas como informantes.⁵² O que não significa dizer que todos os homens e mulheres de imprensa com algum elo com a CIA sejam agentes secretos disfarçados ao redor do globo. Para entender a relação entre a central de inteligência estadunidense e a mídia é necessário apagar a ideia do jornalista como um espião, e levar em conta o papel de observador privilegiado, especialmente no exterior.⁵³ O correspondente internacional é uma figura com acesso a fontes qualificadas — nos círculos militares, políticos, acadêmicos, etc. — permissão para viagens variadas e relacionamentos pessoais de longa data. Uma figura capaz de julgar a confiabilidade e suscetibilidade dos locais recrutados pela agência para trabalhos variados. Levando em consideração

⁵⁰ Os textos de Szulc foram publicados em 31 de outubro e 01 de novembro nas primeiras páginas do *NYT*. O então candidato John Kennedy citou as matérias em seus discursos finais de campanha em São Francisco um dia depois da última matéria e em Chicago no dia 04. A eleição que deu vitória ao presidenciável democrata aconteceram em 08 de novembro. Esses dois discursos, e todos os outros realizados por Kennedy em sua campanha são acessíveis em um acervo digital mantido pela Universidade da Califórnia. Disponível em < http://www.presidency.ucsb.edu/1960_election_speeches.php?candidate=35> Acesso em 15 jul. 2017.

⁵¹ Uma das matérias de maior repercussão de Szulc ao longo da carreira, a matéria foi reduzida e foi retirada da manchete pelos editores da publicação depois de uma reunião e consulta com fontes do alto escalão do governo. Ele é analisado por diversos ângulos em livros, por exemplo, em TALESE, Gay, op. cit. p. 320. O *NYT* lançou uma matéria especial sobre a reportagem de Szulc. Ela é acessível em <<https://www.nytimes.com/times-insider/2014/12/26/1961-the-c-i-a-readies-a-cuban-invasion-and-the-times-blin-ks/>> Acesso em 16 jun. 2017.

⁵² SMALL, Melvin. The Cold War's darkest days. In: _____, **Democracy & Diplomacy: the impact of domestic politics on U.S. Foreign Policy, 1789-1994**. Baltimore: John Hopkins University, 1996. p. 98

⁵³ BERNSTEIN, Carl. The CIA and the media. **Rolling Stone**, São Francisco, 20 out. 1977. Disponível em < http://www.carlbernstein.com/magazine_cia_and_media.php> Acesso em 19 jun. 2017.

esses aspectos, a escolha por Tad Szulc é plenamente justificada por sua vasta experiência e inúmeros elos no mundo latino-americano.

Durante a Guerra Fria os jornalistas tiveram múltiplas identidades nas redes de serviço secreto. Tad Szulc circulou entre papéis variados ao longo da carreira em relação a principal agência de inteligência dos Estados Unidos.⁵⁴ Diversos postos da CIA foram avisados de que tivessem cuidado com o correspondente do *NYT* porque ele estava tentando entrevistar alguém do seu pessoal em 1959. A relação de Tad Szulc com a organização foi conturbada, há relatórios secretos nos quais o correspondente figura inicialmente como um possível agente hostil.⁵⁵ Ao longo do tempo, os relatórios mudaram de tom e tema segundo os nuances dos novos papéis assumidos por Szulc. Com os acontecimentos da Revolução Cubana, Szulc assim como outros jornalistas à época, enviaram relatórios para o Departamento de Estado e a CIA com suas impressões e análises sócio-políticas da região do Caribe.

Depois que teve censurada sua matéria sobre o treinamento de contrarrevolucionários cubanos orquestrado pela agência de inteligência e na Flórida que resultou na famosa Invasão da Baía dos Porcos, Szulc escreveu um livro sobre tema.⁵⁶ A obra lançada em 1962 foi produzida em parceria com Karl E. Meyer⁵⁷ — outro correspondente da imprensa estadunidense na América Latina. O livro classificou o episódio como um desastre e criticou a atuação da agência de inteligência estadunidense. Apenas dois anos depois da fracassada invasão a Cuba o polonês esteve em contato com os círculos mais fechados da Casa Branca de John Kennedy. Ele fez parte de um grupo especial para discutir a situação cubana que incluía o irmão do presidente, Robert Kennedy, e o diretor da CIA, McGeorge Bundy.⁵⁸ Szulc foi o arquiteto do chamado Plano Leonardo, uma série de coordenadoras para um golpe de estado militar que derrubasse Castro. O plano terminou sendo arquivado em 1966, mas nos

⁵⁴ ALDRICH, Richard J. Op. cit. p. 205.

⁵⁵ Há dois grandes blocos de liberações de documentos da agência que referenciam Tad Szulc. O primeiro deles na virada para os anos 2000, o segundo entre 2012 e 2017. Se tratam de memorandos, comentários de livros e artigos e relatório que abarcam o recorte entre 1962 e 1986. O primeiro conjunto de documentos se trata de extenso arquivo – cerca de 50 mil páginas – entre 1998 e 2000 de relatórios e investigações sobre o assassinato de Kennedy e ações da CIA organizadas pelo arquivista da instituição Russ Holmes. Nesse primeiro bloco não foi possível quantificar as referências a Tad Szulc, mas no segundo montante são 77 documentos que citam diretamente o polonês. Ele teve acesso liberado no acervo digital da CIA entre 2012 e 2017, sendo quase a totalidade deles em 2016. Disponíveis respectivamente em < <http://www.maryferrell.org/php/jfkdb.php?field=all>> e < [https://www.cia.gov/library/readingroom/search/site/"tad szulc"](https://www.cia.gov/library/readingroom/search/site/)> Acesso em 19 jun. 2017.

⁵⁶ SZULC, Tad; MEYER, Karl E. **The Cuban invasion: the chronicle of a disaster**. Nova York: Ballantine, 1962.

⁵⁷ Jornalista norte-americano com carreira nos principais diários norte-americanos, incluindo o próprio *NYT* a partir do final dos anos 1970. Em 1956 ingressou no *The Washington Post*, publicação na qual permaneceu vinculado como correspondente internacional e editor até 1975. Meyer foi um dos correspondentes que entrevistou Fidel durante a revolução em Sierra Maestra, base dos revolucionários. Assim como Szulc, recebeu o prêmio *Overseas Press Club* por sua cobertura da América Latina.

⁵⁸ ALDRICH, Richard J. Op. cit. p. 201.

dá uma dimensão dos vínculos que ele estabeleceu com figuras de alto escalão das estruturas político-estatais.⁵⁹

Ainda na década de 1960 ele continuou escrevendo reportagens e livros que desagradaram os agentes da CIA. Os textos críticos da política externa e ação da agência de inteligência se tornaram mais frequentes a partir de da saída do *NYT* em 1972, no contexto em que vários intelectuais passaram a criticar abertamente o aparato de inteligência dos Estados Unidos. Tad Szulc teve seu telefone grampeado pela administração republicana do presidente Nixon.⁶⁰ O jornalista publicou uma obra de análise crítica da política externa desse presidente no final dos anos 1970.⁶¹ Nesse recorte temporal lançou também textos críticos como um artigo sobre o financiamento de testes com LSD pela CIA em um programa de controle psicológico iniciado nos anos 1950.⁶² A última publicação de Tad Szulc com repercussão nos relatórios da agência foi a biografia de Fidel Castro lançada em 1986 depois de uma extensa pesquisa, incluindo um vasto número de entrevistas com pessoas nos Estados Unidos e Cuba.⁶³ Neste livro, são relatados diversos aspectos controversos para a CIA, incluindo o financiamento de Castro e seu grupo revolucionário antes de tomarem o poder.⁶⁴ Essas publicações que chamaram atenção da CIA e os episódios da aproximação e distanciamento do jornalista polonês sevem para explicitar o seu caráter ambíguo em relação as estruturas de governo e segurança dos Estados Unidos e posiciona-lo na complexidade da relação entre imprensa e instituições.

As matérias do correspondente não tiveram repercussão apenas acima do Rio Grande, mas também abaixo. O fato do *The New York Times* ser um dos mais poderosos e reproduzidos jornais do globo — com matérias reimpressas na íntegra ou ao menos citadas em inúmeros veículos de imprensa — também contribuiu para repercussão de Tad Szulc na América Latina.⁶⁵ Ao explicitar opiniões e posições variadas produzidas na América Latina e ao analisar a história, economia, imprensa, política

⁵⁹ Conforme relatório da CIA de 14 de fevereiro 1977 condensando os objetivos, resultados e desdobramentos do plano. Esse documento foi liberado no arquivo na virada para os anos 2000. Disponível em <<http://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=65916#relPageId=3&tab=page>> Acesso em 19 jun. 2017.

⁶⁰ OLIVER, Myrna. Op. cit.

⁶¹ SZULC, Tad. **The illusion of peace: foreign policy in Nixon years**. Nova York: Viking, 1978.

⁶² Uma matéria que conecta a Guerra Fria, teste com drogas psicoativas e programas secretos da CIA, como o *Bluebird*, programa específico para criação de produtos químicos para facilitar interrogatórios. A matéria saiu na revista *Psychology Today*, número 11, de novembro de 1977. Acessível em <<http://www.frankolsonproject.org/Articles/PsychologyToday.html>> Acesso em 21 jun. 2017.

⁶³ As transcrições das muitas entrevistas realizadas para a obra estão no acervo digital da Universidade de Miami. Disponível em <<http://merrick.library.miami.edu/cubanHeritage/chc0189/>> Acesso em 21 jun. 2017

⁶⁴ Esta biografia é considerada como uma das mais abrangentes dado o acesso de Szulc ao próprio Fidel, bem como arquivos, documentos e indivíduos tanto em Cuba quanto nos Estados Unidos. Em português: SZULC, Tad. **Fidel: um retrato crítico**. Rio de Janeiro: Bestseller, 1987.

⁶⁵ Por exemplo, uma pesquisa na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional revela que apenas em jornais brasileiros arquivos lá, o termo “Tad Szulc” foi referenciado 97 vezes nos anos 1950 e 89 vezes na década seguinte. Pesquisas disponíveis em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 21 jun. 2017.

e sociedade da região para o público norte-americano, Szulc angariou apoios, mas também colecionou problemas. Por diversas vezes, seus artigos e reportagens constrangeram governos, o que lhe levou a ser processado e expulso da República Dominicana em 1959 e de Cuba no ano seguinte.⁶⁶ Essas foram situações extremas de uma relação diversas vezes conflituosa com esferas políticas e governamentais da América Latina, parte disso, sem dúvida, pelo jornalista driblar de formas variadas as tentativas de controle sobre o que enviava para o *NYT*. Já nos primeiros dias de atuação na região em setembro de 1955, Tad Szulc saiu da Argentina — onde a imprensa estava sob vigilância — e passou a enviar matérias do Chile sobre a revolta armada que no mesmo mês derrubou Perón. O polonês foi também o primeiro correspondente a noticiar a queda do ditador venezuelano Marco Pérez Jiménez em 1959 utilizando duas das seis línguas que sabia.⁶⁷

Os textos de Szulc não incomodaram apenas governos, mas também as instituições públicas e privadas — como universidades, empresas, partidos, etc. —, além de movimentos sociais latino-americanos — entre grupos camponeses, associações estudantis, sindicatos e outros. Parte dessa insatisfação foi expressa em cartas enviadas ao *The New York Times* e publicadas na seção específica para manifestação dos leitores. Parte delas — escritas tanto de leitores tanto dos Estados Unidos quanto da América Latina — considera as posições de Szulc imprecisas ou demagógicas, algumas outras como imperialistas. Ao menos vinte e duas cartas de leitores e resenhas do livro de Szulc de 1959 foram publicados, algumas com mensagens elogiosas, outras críticas. Essas cartas são uma espécie de retorno autorizado — já que a escolha da divulgação é do próprio jornal — que dão uma mostra do impacto de Szulc sobre os leitores. Os textos do correspondente foram, por vezes, acusados de serem intromissões ianques em assuntos que não lhe dizem respeito, mas ao mesmo tempo fizeram repercutir nos Estados Unidos empreendimentos, ideias e políticas latino-americanas. Isso é um aspecto importante, inclusive, para entender seu acesso a presidentes, empresários, parlamentares, artistas, generais, líderes religiosos, revolucionários e toda uma sorte de personalidades da região entre meados da década de 1950 e início da seguinte.

O sucesso de Tad Szulc como correspondente na América Latina pode ser evidenciado em diversos aspectos simultâneos e posteriores ao tempo que atuou na região. O primeiro deles é a ascensão profissional, no início de 1961 foi para a sucursal do *The New York Times* em Washington.

⁶⁶ Szulc foi processado e expulso dos dois países por matérias que desagradavam espectros diversos da política latino-americana, os oficiais de direita de Trujillo e os revolucionários de esquerda ligados a Fidel. Na década de 1960 foi expulso de Portugal salazarista e da Checoslováquia ocupada pelo exército soviético, também por matérias que desagradaram os governos locais.

⁶⁷ LEWIS, Daniel. Op. cit. Não há um consenso sobre a quantidade de línguas que ele falava, se eram seis ou sete. Certo é que o poliglota dominava o polonês, francês, inglês, português e espanhol.

Foi tratar das políticas do novo presidente John F. Kennedy para a América Latina a partir do centro gravitacional de poder dos Estados Unidos. Lá permaneceu até o início do primeiro mandato Lyndon Johnson como presidente — vice que assumiu em 1963 após a morte de Kennedy — em 1965. Um segundo tópico é a profusão de livros que ele escreveu sobre América Latina, no período entre 1959 e 1965 lançou cinco livros sobre sociedade, economia e política latino-americana.⁶⁸ Neles tratou de história, revolução, cultura, relações com os Estados Unidos e outros temas cobrindo o passado e presente da região.

Depois de sair do *The New York Times*, Szulc escreveu como freelancer para revistas e grandes jornais dos Estados Unidos — incluindo o algumas vezes o próprio *NYT* —, como também se dedicou escrever mais livros: análises de política externa; relatos históricos; romances; e biografias. Suas obras, reportagens e artigos mantiveram o destaque em três espaços centrais da sua trajetória: o Leste Europeu, os Estados Unidos e a América Latina. Ele continuou escrevendo a partir de uma perspectiva histórica, preocupada em recuperar acontecimentos do passado, só que abriu espaço para dois novos gêneros narrativos, a biografia e o romance. Além do papel de escritor — como jornalista, biógrafo e romancista — Tad Szulc desenvolveu pontualmente outras atividades ligadas aos seus temas de interesse. O polonês conduziu seminários em programas governamentais dos Estados Unidos, como os Corpos da Paz, e palestrou em universidades. Participou também como entrevistado em diversos programas de rádio e televisão.⁶⁹ Faleceu em maio de 2001 como um importante nome do jornalismo, premiado por diversas instituições e com mais de vinte livros publicados. Teve extensos obituários publicados em diversos pontos da Europa e América, por contemporâneos e profissionais de gerações posteriores. Todos eles detalharam aspectos biográficos e profissionais, sua extensa carreira de correspondente internacional, anedotas das suas tantas viagens e principais matérias, boa parte delas cobrindo a América Latina.

Ao longo da sua trajetória Tad Szulc se aproximou de Castelo, o homem que sabia javanês criado por Lima Barreto, em uma série de aspectos. Ambos foram migrantes que fizeram do Rio de Janeiro, a então capital federal, de um espaço de formação pessoal e profissional, bem como de desenvolvimento do seu trabalho como jornalista e intelectual. Os dois se envolveram em assuntos das relações exteriores e escreveram para alguns dos mais importantes veículos de imprensa do

⁶⁸ Depois do já referenciado livro de 1959 e 1962, foram publicados em sequência: SZULC, Tad. **The winds of revolution: Latin America today – and tomorrow**. Westport: Praeger, 1963. SZULC, Tad. *Dominican Diary*. Nova York: Dell Publishing, 1965. SZULC, Tad. **Latin America**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1965.

⁶⁹ KIRBY, Diana G. Tad Szulc Collection of Interview Transcripts, 1984-1986: Biographical Note. Cuban Heritage Collection. Miami: Biblioteca da Universidade de Miami. ago. 1989. Disponível em <<http://proust.library.miami.edu/findingaids/?p=collections/findingaid&id=101&q=&rootcontentid=3741>> Acesso em: 25 jun. 2017.

mundo. Eles circularam pelo globo graças a capacidade de se infiltrar nos meandros do poder, notória inteligência e saber em línguas. É fácil apontar muitas diferenças entre Szulc e Castelo, já que por mais que o primeiro também tivesse astúcia em convencer as pessoas — seja escrevendo ou falando sua língua —, esteve longe de ser um malandro charlatão e sim foi um misto de aventureiro e aristocrático escritor europeu. De todo modo, há uma dimensão do trabalho intelectual relevante para este trabalho que conecta ambos. O papel público do intelectual, sublinha Edward Said, é testemunhar um país ou região, inscrever para sempre está experiência na agenda discursiva global.⁷⁰ O conhecimento sobre a ilha de Java e o javanês é não apenas instrumento de ascensão de Castelo, suas palestras, matérias e aulas delineiam por meio de palavras, mesmo que completamente inventadas, um recorte espacial — sua geografia, sociedade, políticas e ideias. As reportagens, artigos e relatos de viagem do correspondente do *The New York Times* também formularam uma série de poderosas visões da América Latina, uma vez que repercutiram no mundo social, político e cultural acima e abaixo da fronteira do Rio Grande.

Referências bibliográficas

ALDRICH, Richard J. American journalism and the landscape of secrecy: Tad Szulc, the CIA and Cuba. **History: the journal of the Historical Association**, Londres. v. 100, abr. 2015.

ALTERMAN, Eric; MATTSON, Kevin. **The fight for American liberalism: from Franklin Roosevelt to Barack Obama**. Nova York: Viking, 2012.

BRINKLEY, Alan. **Liberalism and its discontents**. Cambridge: Harvard University, 2000.

CASTRO GOMES, Angela de; HANSEN, Patrícia. (org.). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

ESCOBAR, Arturo. **Encountering development: the making and unmaking on the third world**. Princeton: Princeton University, 1995.

GERSTLE, Gary. The protean character of American liberalism. **The American Historical Review**. Bloomington. n. 99. out. 1994. p. 1071.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande: imaginando a América Latina em Seleções – Oeste, Wilderness e Fronteira (1942-1970)**. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

MATTSON, Kevin. **When America was great: the fighting faith of postwar liberalism**. Nova York: Routledge, 2004.

⁷⁰ SAID, Edward. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 29.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **Presença dos Estados Unidos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SAID, Edward. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

SZULC, Tad. **The illusion of peace: foreign policy in Nixon years**. Nova York: Viking, 1978.

TAFFET, Jeffrey F. **Foreign aid as foreign policy: the Alliance of Progress in Latin America**. Nova York: Routledge, 2007.

TALESE, Gay. **O reino e o poder: uma história do New York Times**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A Representação do 11 de Setembro na obra “The amazing Spider-Man #36”

Jorge Edson P.G. da Silva

Graduado em História

Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU)

jorge-edson@outlook.com

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos. Terrorismo. Historiografia. Representação.

Os atentados terroristas do 11 de setembro na História “The Amazing Spider-Man#36”

Na virada do Século XX para o XXI, resquícios dessa última “Era” ainda estavam por se desenvolver no novo século. Além da Guerra Fria, que “deu aos Estados Unidos a hegemonia sobre o Ocidente”, o século XX foi marcado por uma das principais crises econômicas, em 1929, e pelas duas Guerras Mundiais. O escritor inglês William Golding, vencedor do prêmio Nobel de literatura de 1983, resumiu o século XX dizendo "não posso deixar de pensar que este foi o século mais violento da história humana".¹

E se o século XX terminou com a percepção do mais violento de toda a História, também terminou com um sonho de paz após o “triunfo” do capitalismo sobre o socialismo. Contudo, o século XXI presenciou logo em seu início a denominada “Guerra ao terrorismo”. A insegurança e o caos causados pelo grupo terrorista Al-Qaeda² nos atentados aéreos, em 11 de setembro de 2001, cujos alvos eram as torres do *World Trade Center (WTC)*, o ataque ao *Pentágono*, local sede do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, e no que seria o terceiro ataque direcionado ao *Voo 93* da *United Airlines*, que tinha como destino provável a *White House* (Casa Branca), sendo desviado pelos próprios tripulantes e chegando a cair no estado da Pensilvânia, modificaram as estruturas políticas antiterroristas dos EUA. Após os eventos, o então presidente dos EUA, G.W. Bush, organizou diversas leis antiterroristas como o decreto do USA Patriot Act — legislação antiterrorista americana, que visou aumentar o poder dos estados no monitoramento contra as práticas consideradas terroristas, buscando defender os valores da nação, desafiado pelo terrorismo global e doméstico.

¹ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Companhia das letras. São Paulo, SP. 1993. p.11.

² Ver Vasco Rato (2011) “nascido em Riade, em 10 de março de 1957, Osama Bin Laden cresceu no caldo cultural wahabista do reino, uma influência reforçada pela devoção à fé existente no meio familiar. As convicções religiosas de Osama aprofundam-se quando, em 1987, começa os seus estudos em economia e gestão em Jeddah, na Universidade Rei Abidul Aziz, onde absorve a influência de Abdullah Yusuf Azzam, com quem no Paquistão, funda a Al-Qaeda”.

Em dezembro, do mesmo ano, a editora de história em quadrinhos norte-americana Marvel Comics publicou a HQ intitulada “The Amazing Spider-Man# 36 — como forma de homenagear as vítimas da tragédia de 11 de setembro”. A revista do aracnídeo³ foi o primeiro periódico a tratar os eventos terroristas do 11 de setembro de 2001, fazendo parte da coleção “The Amazing Spider-Man” publicada entre os anos de 1999 e 2013. A história chegou ao mercado em um formato econômico e simples, com dimensões de 15 x 24,5 cm, contendo 22 páginas na edição norte-americana, e 32 páginas na edição lançada pela editora Panini, no Brasil.

A obra teve como editor responsável Alex Alonso, o escritor J. Michael Straczynski e o desenhista John Romita Jr. (2001).⁴ A título de curiosidade, vale salientar que J. Romita Jr encontrou dificuldades em ilustrar a obra, primeiro por ser nova-iorquino, segundo por estar atormentado pelas imagens nos noticiários e jornais e terceiro, por estar envolvido emocionalmente em um sentimento de luto, assim como todos no País. Após o editor Alex Alonso indagar o escritor M. Straczynski sobre o aparecimento dos ataques terroristas nas edições seguintes da coleção “Amazing Spider-Man”, o roteirista idealizou, em aproximadamente “24 horas”, uma história que fosse além da relação dos heróis da editora com o momento, mas sim o que veio a se tornar o primeiro posicionamento político da Editora Marvel Comics em relação aos atentados e às ações políticas/militares tomadas pelo governo naquele momento.

A história tem início com o personagem Homem-Aranha no topo de um prédio observando o efeito devastador gerado pelos ataques do voo 11 da American Airlines e do voo 175 da United Airlines, ambos com cinco terroristas de diferentes nacionalidades, que causaram a queda das Torres Gêmeas. A cena dá total ênfase à ilustração. A página dupla, assim como o plano em perspectiva complementada por um plano de visão superior proporciona ao leitor, ampliação e abrangência no tempo e na profundidade da leitura iconográfica. A arte de John Romita Jr. é um dos grandes destaques da narrativa, possuindo autonomia tanto de traço, ângulos como nas cores. Mesmo tendo dificuldade na criação da arte, Romita Jr., conseguiu se destacar por suas qualidades artísticas.

³ O personagem Homem-Aranha possui codinomes usados em diferentes momentos da sua história dentro da Editora Marvel Comics. Cito alguns como aracnídeo, amigo da vizinhança, cabeça de teia, aranha-humana dentre outros.

⁴ Alex Alonso é ex-jornalista, criador e escritor de histórias em quadrinhos. Trabalhou no jornal Daily News de Nova York. Foi editor na DC Comics. No início dos anos 2000, passou a trabalhar na editora Marvel Comics, na qual se tornou um dos responsáveis pelas histórias dos X-Men e Homem-Aranha. M. Straczynski foi produtor e roteirista de séries de TV, até que iniciou seus trabalhos com quadrinhos sendo responsável pelo roteiro de histórias do Homem-Aranha, Quarteto Fantástico e Thor. John Romita Jr, conhecido como JrJr, é um dos mais talentosos artistas de histórias em quadrinhos. Trabalhou em inúmeros títulos da editora Marvel como Homem de Ferro, Demolidor e o Homem-Aranha. Em 2014, o artista transferiu-se para a DC Comics tornando-se o principal desenhista pelo personagem Superman.

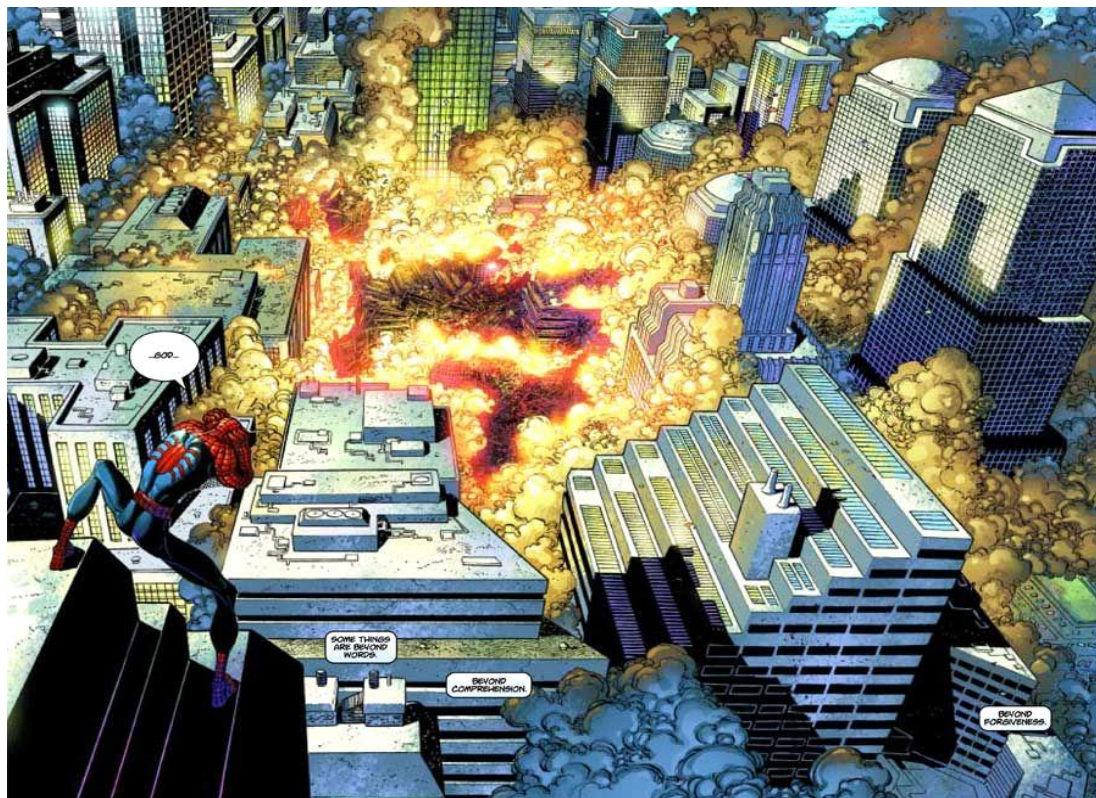


Figura 1: The Amazing Spider-Man #36. A destruição das Torres Gêmeas. Nova York; Marvel Comics, 2001.

Ao posicionar, o Homem-Aranha, inferiorizado no canto esquerdo da imagem, à obra mostra ao leitor com muito impacto, a grandeza e a fragilidade da sociedade perante os ataques terroristas. O plano de visão deixa claro que o foco, está nos escombros das Torres e não no personagem. A postura do herói, com as mãos levadas a cabeça seguida pela rigidez muscular, apresenta o desespero e a impossibilidade de conter os atentados.⁵ As reflexões “*certas coisas estão além das palavras*” — “*além do entendimento*” e “*Além do perdão*” são pensamentos particulares dos responsáveis pela revista, e que de alguma maneira, tornam-se os porta-vozes da sociedade americana.

Procurando compreender o que estava acontecendo, o Homem-Aranha, percorreu ruas próximas e começou a ser questionado pela população de como ele, teria deixado aquilo acontecer. Após descer de sua teia e caminhar contra a cortina de fumaça, o personagem deparou-se com as enormes estruturas do World Trade Center retorcidas e em meio à destruição e toda poluição visual geradas pelo fogo, fumaça e poeira, estão outros personagens do Universo Marvel como: o Coisa (do

⁵ Para compreender as expressões faciais e metáforas visuais assim como à postura corporal nos quadrinhos, ver o capítulo: A cena narrativa. In: Ramos, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo. Contexto. 2010, p.89-122.

Quarteto Fantástico), Thor e o Capitão América⁶, misturados à paramédicos, policiais e bombeiros⁷ efetuando as primeiras ações de resgate.



Figura 2: The Amazing Spider-Man #36. Resgate no WTC. Nova York; Marvel Comics, 2001.

Na imagem acima, o Homem-Aranha, novamente é inferiorizado em meio a grandeza dos escombros das Torres Gêmeas, a cena busca privilegiar as ações dos incontáveis militares que se ariscam no trabalho de resgate durante a busca por sobreviventes. O uniforme vermelho e azul do aracnídeo passa a se misturar com as cores escuras e cinzentas dos escombros. Assim como o

⁶ O Personagem “Benjamim Jacob Grimm após ter sido exposto a uma radiação cósmica, durante uma missão espacial, transformou-se fisicamente, possuindo super força, longevidade e grande velocidade dentre outros poderes. Pela aparência física rochosa o personagem foi denominado como “O Coisa”, um dos membros fundadores do grupo de heróis “Quarteto Fantástico” (1961). Criado em 1962, com origens e inspirações na mitologia nórdica o personagem Thor, é um SuperDeus, possuidor de inúmeros poderes como super força, imortalidade, além de controlar o tempo. O personagem é portador do martelo mjolnir, martelo mágico forjado em Asgard, pelos Deuses. Um dos mais famosos personagens da Editora Marvel e das histórias em quadrinhos é Steve Rogers mais conhecido como Capitão América. Produto de sua época, o Capitão América surgiu como uma resposta as ideias Fascistas e Nazistas crescentes na Europa através dos regimes totalitários. O personagem nasce de um experimento do governo para criação do supersoldado. O soro do supersoldado deu ao Capitão América, um desenvolvimento físico elevado comparado a um humano. Isso proporcionou, super força, velocidade, além de resistência, agilidade, rápida cura, sentidos apurados e um rápido aprendizado. Possuidor de um escudo feito da mistura de vibranium e adamantium, o material mais forte do mundo.

⁷ “The call of duty” foi uma minissérie em três volumes do Universo Marvel que homenageou os bombeiros, paramédicos e policiais que fizeram e que fazem a diferença no cotidiano da sociedade norte-americana.

personagem, o leitor é convidado a adentrar e vivenciar as ações de resgate daquele fatídico dia. Mesmo que os ataques tenham acontecido no período da manhã e início da tarde ensolarada de Mahanttan, percebe-se pelas frisas dos escombros, um fundo “escuro” representando simbolicamente a data que se tornaria sombria para a sociedade. Dessa forma, a linguagem dos quadrinhos, faz uma referência ao que alguns autores vão utilizar como “*Terça-Feira Negra*” ao se referirem sobre o episódio. As cenas que se sucedem apresentam o personagem principal, não mais como um observador dos resultados causados pelos traumáticos atentados terroristas, mas sim como um personagem ativo, que adentra aos escombros deixando para traz o dia ensolarado, passando a fazer a diferença em meio ao caos e a escuridão das torres retorcidas.



Figura 3: The Amazing Spider-Man #36. Sequência de cenas das operações de resgate. Nova York; Marvel Comics, 2001.

A sequência de imagens acima privilegia o trabalho em equipe dos heróis, junto com os militares responsáveis pelos resgates. O uso do plano em perspectiva proporciona a soma de diferentes ângulos, entre distantes e aproximados. Dessa maneira, as ilustrações de John Romita Jr. aproximam o leitor da realidade daquele momento.



Figura 4: “The Amazing Spider-Man #36”. O sacrifício dos homens e mulheres comuns. Nova York; Marvel Comics, 2001.

Um dos ataques terroristas tinha como alvo possível a “Casa Branca”, residência presidencial e sede oficial do poder executivo. O Presidente George W. Bush emitiu uma ordem para que fosse

executada a derrubada de qualquer avião considerado suspeito, mesmo com civis inocentes como reféns. Segundo George.W. Bush

“Era preciso esclarecer as leis de combate. Expliquei para Dick que nossos pilotos deviam contatar aeronaves suspeitas e tentar fazer com que aterrissassem pacificamente. Caso não conseguissem, tinham minha autorização para derrubá-las. Aviões sequestrados eram armas de guerra. Apesar dos agonizantes custos, acertar um deles podia salvar a vida de milhões de pessoas. Essa foi a minha primeira decisão como comandante em chefe em tempo de guerra”. (BUSH, 2012, p.175)

Os EUA viviam um início de guerra, porém sem saber contra quem lutar. O terrorismo não era algo “comum” em solo americano. O Voo 93 da United Airlines que deixou o Aeroporto Internacional de Newrark rumo a São Francisco não obteve sucesso em seu possível alvo de origem. Após o avião ter sido tomado por terroristas, alguns tripulantes se uniram e lutaram para retomar a posse do avião. As histórias dos tripulantes foram recontadas por amigos e familiares que tiveram contato via ligações telefônicas feitas de dentro do avião, além dos registros da caixa preta.

As ligações telefônicas foram representadas, nos dois últimos quadros da imagem. O uso do balão de linhas quebradas representa o uso de aparelhos eletrônicos, neste caso o aparelho telefônico que aparece na mão do personagem, que comunica a esposa da tomada de decisão dos passageiros. Cerca de 37 tripulantes lutaram e retomaram a posse do avião impedindo, que a ordem de derrubada fosse executada. Os tripulantes não conseguiram levar o avião ao seu destino original, vindo a cair em uma fazenda no estado da Pensilvânia. Na ação, os ideais pessoais são deixados de lado em prol de algo maior. O enaltecimento e o reconhecimento do heroísmo daqueles que ariscaram suas vidas mediante as situações apresentadas, naquele fatídico dia tiveram um propósito além de salvar milhares de vidas ou símbolos políticos. Segundo Joseph Campbell:

O objetivo moral é o de salvar um povo, ou uma pessoa, ou defender uma idéia. O herói se sacrifica por algo, aí está à moralidade da coisa. Mas, de outro ponto de vista, é claro, você poderia dizer que a ideia pela qual ele se sacrificou não merecia tal gesto. E um julgamento baseado numa outra posição, mas que não anula o heroísmo intrínseco da proeza praticada. (CAMPBELL, 1990, p. 141)

O historiador inglês Eric Hobsbawm cita que:

“um dos sinais infelizes de barbarização está na descoberta, pelos terroristas, de que sempre que tenha vulto suficiente para aparecer nas telas do mundo, o assassinato em massa de homens e mulheres em lugares públicos tem mais valor como provocador de manchetes do que todos os outros alvos bombas, com exceção dos mais célebres e simbólicos” (HOBSBAWM, 2007,p.131)



Figura 5: “The Amazing Spider-Man #36”. A opinião pública. Nova York; Marvel Comics, 2001.

As imagens de destruição e das ações políticas, consequências dos ataques de 11 de setembro, tornaram-se mundialmente famosas. Ao centro da página acima, duas imagens abordam as diferenças entre o terrorismo internacional e a invocação do terrorismo doméstico. Elaboradas como “quase cópias” as imagens abordam uma política de comparação estereotipadas. O primeiro personagem é denominado “por suas falas” como sendo um conservador norte-americano. Apresentado em primeiro plano, o homem de terno possui gestos corporais firmes, enquanto discursa para um canal de televisão, na qual dispara duras críticas aos defensores da liberdade e igualdade política, que em sua opinião, são os responsáveis pelos ataques terroristas.

Ao lado, a cena parece se repetir. O personagem a partir do seu alcance midiático discursa em prol da queda do Imperialismo americano. O homem de óculos e com uma barba significativa é colocado em destaque, ao fundo é possível observar homens com roupas que fazem uma alusão ao Oriente Médio. Mesmo sendo visível a calma na escrita da fala, por não ter nenhuma palavra grafada em negrito o que mostraria ênfase, o punho levantado e as sobrancelhas ressaltadas mostram a firmeza nas palavras do personagem. Ambos, independente da nacionalidade e posição geográfica, criticam

os conceitos e ideais políticos que são à base do povo norte-americano. Assim, vemos que o “mau” não possui um rosto, uma cultura ou território específico, mostrando que o considerado bárbaro, muitas vezes surge e amadurece ao lado. E nessa não definição, de quem é o mau e quem é o responsável pelos ataques, que diferentes gerações se encontram, dando um impulso a narrativa.

No decorrer da obra, somos apresentados a um herói visivelmente abalado e solidário, buscando forças em meio aos acontecimentos ocorridos naquele dia, mas também prestando ajuda a todos a sua volta. Entre um gesto e outro de conforto e respeito com as vítimas, o público principal no qual a editora e seus escritores pretendem atingir com suas mensagens, torna-se o ponto de referência da narrativa. Um encontro entre gerações é formado.



Figura 6: “The Amazing Spider-Man #36”. A mensagem. Nova York; Marvel Comics, 2001.

A imagem acima apresenta o Homem-Aranha refletindo sobre os acontecimentos. As inúmeras mudanças nos planos visuais, da perspectiva, passando pelo plano médio, pelo plano americano e por último pelo plano close-up proporcionam foco no público alvo das mensagens: as

crianças. Quando jovem, o personagem Peter Parker ao adquirir seus poderes, recebe, além da grande responsabilidade de lutar contra o crime preservando a paz e a justiça na cidade de Nova Iorque, torna-se o grande exemplo por conta da idade, estilo de vida e seu cotidiano.

Dessa forma, ao apresentar o Capitão América, a Editora Marvel Comics busca não só valorizar o patriotismo e o nacionalismo, mas também exaltar os conceitos “iluministas construídos e remodelados pela sociedade estadunidense, como a democracia, o liberalismo e o individualismo” que são as raízes da nação estadunidense.⁸ No decorrer da história, as primeiras ações militares buscam defender os valores citados.



Figura 7: “The Amazing Spider-Man #36”. A busca do respeito. Nova York; Marvel Comics, 2001.

⁸ CALLARI, Victor. **Guerra Civil Super Heróis: Terrorismo e contraterrorismo nas histórias em quadrinhos.** São Paulo. Criativo, 2016, p.42.

A imagem acima apresenta a solidariedade dos personagens da história com a população civil, chocada com os atentados. Além disso, mostra que os militares estadunidenses já se prepararam para uma ofensiva, elegendo possíveis alvos. Ao lado, a representação do mundo muçulmano, representado por mulheres vestindo burcas, mostra que o terrorismo não deve ser atrelado à religião, área geográfica ou cultura, mas se feito isso, deve-se separar os terroristas dos reféns. A última cena representa o conhecimento americano, sendo representado por um porta aviões. O conhecimento adquirido pelos Estados Unidos da América não deve ser rebaixado ao “baixo” conhecimento dos terroristas e que a ideia da “Lei do Talião”, não deveria ser condizente com a sabedoria Americana. Sendo justamente contrário ao discurso do então presidente Bush, que a Marvel Comics, seus editores e ilustradores na revista “The Amazing Spider-Man” passam a fortalecer um discurso pacifista e nacionalista perante seu público.



Figura 8: “The Amazing Spider-Man #36”. A reconstrução da Nação. Nova York; Marvel Comics, 2001.

As operações de resgate duraram várias semanas. Na primeira noite após os atentados, a imensa cortina de fumaça começa a desaparecer dando lugar a um céu azul e estrelado, lembrando a vigilância, preservação e justiça do retângulo azul e dos estados americanos representados na bandeira

nacional. A narrativa entra em seu ápice, criminalizando os atentados terroristas, e dando a reconstrução desses acontecimentos como ponto de partida para uma nova construção de futuro. Construção essa que passa pelo resgate dos valores da História, e como citado, dos sobrenomes de um povo que arca com suas ações, e que não se enfraquecem em momentos nebulosos. Pelo contrário, fortalecem-se para seguirem em frente. O resgate à raiz do povo americano é representado pela diversidade étnica. A imagem de três bombeiros sendo um deles branco, um pardo e um negro, colocados em primeiro plano mostra que a diversidade étnica, cultural e histórica deve ser um dos pilares para reconstruir um país de liberdade e igualdade. Em outro momento, essa diversidade de povos é representada por inúmeros personagens que refletem a base cultural, religiosa, étnica, política e social da América.



Figura 9: “The Amazing Spider-Man #36”. A diversidade da sociedade Americana. Nova York; Marvel Comics, 2001.

Na sequência, pessoas em um navio, observam o símbolo mais famoso da cidade. Um símbolo com ideais sem fronteiras. O monumento que comemora a assinatura da Declaração da Independência dos Estados Unidos, a *The Statue Of Liberty*⁹, está coberta na cor preta, representando o luto da

⁹ Tradução livre “A Liberdade iluminando o mundo”

liberdade. Entretanto, a luz acesa na mão direita erguida, mostra que a liberdade, assim como os valores americanos, mesmo quando ameaçados, ressurgue do sono, tornando-se o seu farol mais brilhante.

Um só ideal, um só sentimento, uma só mensagem pode ser a legenda da última página. Homens e mulheres — paramédicos, policiais, bombeiros e militares em geral — e qualquer outro cidadão americano são elevados à condição de heróis. Heróis do universo dos quadrinhos são colocados ao fundo da imagem, mostrando que ali se fundem aos verdadeiros heróis, cada um em seu mundo e cada um em seu período. A bandeira norte-americana ao fundo faz prevalecer à união de todos em prol da responsabilidade de proteger aqueles que construíram as ideias de liberdade da América.



Figura 10: “The Amazing Spider-Man #36”. A construção do nacionalismo York; Marvel Comics, 2001.

Considerações finais

A chamada “Nova História”, proposta pela terceira geração dos Annales exacerbou a ruptura iniciada por suas gerações antecessoras, propondo “novos objetos, novos problemas e novas abordagens”. Peter Burke afirma que “essas extensões do território histórico estão vinculadas à

descoberta de novas fontes e ao desenvolvimento de novos métodos para explorá-las”.¹⁰ Os avanços historiográficos propuseram avanços metodológicos e epistemológicos dentro da pesquisa histórica. Dessa forma, o estudo relacionado a diversos suportes ampliaram o leque de fontes para a história. Uma das mais notáveis e que se expandiu muito por conta da sua linguagem autônoma e por seus mecanismos culturais e de expansão comunicativa, foi a história em quadrinhos.

A edição especial da série ‘The Amazing Spider-Man #36’ se consolidou como, uma das mais importantes histórias em quadrinhos já publicada pela Marvel, sendo o primeiro periódico a tratar sobre os atentados terroristas, proporcionando uma discussão das ações sociais e políticas/militares representadas pelo olhar de um dos principais personagens da Editora Marvel Comics — o Homem-Aranha — trazendo o que se tornou uma essência das histórias: a reflexão do mundo real no mundo ficcional.

Segundo Hobsbawm “A política atual (durante o governo Bush) dos Estados Unidos, tenta (ou) reviver os terrores apocalípticos da Guerra Fria, quando já não lhe é plausível inventar “inimigos” para legitimar a expansão e o emprego do seu poder global”.¹¹ Assim os Estados Unidos, através das ações políticas do governo Bush, popularizaram a “guerra global” ou a “guerra ao terror” através das ações político-militares externas como as guerras contra Afeganistão e Iraque, e interna principalmente com o USA Patriotic Act.

As ações político-militares extremas propostas pelo governo, recebem um contra discurso proposto pela editora e por todos aqueles responsáveis pela obra. A narrativa possui claras referências aos valores do surgimento da nação norte-americana que são apresentados de forma direta aos leitores com o intuito de lembrar tais valores possivelmente esquecidos, em prol da reconstrução social, humana e política e não em prol de um revanchismo. O discurso de uma política pacifista é compreendido pelos leitores primeiramente pelo uso do jovem herói, indo totalmente na contramão dos discursos e ações promovidas pelo então presidente da época.

Assim a história em quadrinhos “The Amazing Spider-Man #36” se tornou uma das mais importantes representações políticas sobre os atentados do 11 de setembro, contribuindo para um entendimento sobre os inúmeros sentimentos que envolveram a sociedade norte-americana naquele momento. A história se consolida como um dos principais meios de comunicação em massa,

¹⁰ BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia**. 2ª Ed. São Paulo, SP. UNESP, 1992. p.89.

¹¹ HOBBSAWM, Eric. **Globalização, Democracia e Terrorismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.p. 136.

prontificando-se como uma das mais importantes fontes para os avanços historiográficos sobre a história contemporânea.

Referências Bibliográficas

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: fundação editora da UNESP, 1997.

_____. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauro, São Paulo: Edusc, 2004.

BUSH, George W. **Momentos de Decisão**. Barueri, São Paulo. Novo século, .2012.

CALLARI, Victor. **Política e Terrorismo na série Guerra Civil da Marvel Comics**. Minas Gerais: Revista Domínios da Imagem, v. 8, p. 146-167, 2014.

_____. **Guerra Civil Super Heróis: Terrorismo e contraterrorismo nas histórias em quadrinhos**. São Paulo, Criativo. 2016.

CAMPEBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Palas Athena. 1990.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estud.av.vol.5 nº11- abril de 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext>. Acesso em: 15 abr. 2017.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. São Paulo. Martins Fontes, 2010.

GUINZBURG, Carlo. **Mitos. Medo, Reverência, Terror: quarto ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos, o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. **Globalização, Democracia e Terrorismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo. Editora M.Books do Brasil, 2005.

_____. **Reinventando os Quadrinhos**. São Paulo: M.Books do Brasil, 2006.

_____. **Desenhando Quadrinhos**. São Paulo: M.Books do Brasil, 2008.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **11 de Setembro de 2001, a queda das Torres Gêmeas de Nova York**. São Paulo: Companhia da Editora Nacional, 2005.

MORRISON, Grant. **Superdeuses: mutantes, alienígenas, vigilantes, justiceiros mascarados e o significado de ser humano na era dos super-heróis**. São Paulo: Seoman, 2012.

RATO, Vasco. **Compreender o 11 de Setembro dez anos depois**. São Paulo: Editora Babel, 2011.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.

STRACZYNSKI, J. Michael. **The Amazing Spider-Man #36**. Marvel Publishing. December 2001.

VERGUEIRO, Waldomiro. SANTOS, Roberto Elísio dos. **A pesquisa sobre histórias em quadrinhos na Universidade de São Paulo: análise da produção de 1972 a 2005**. São Paulo. Unirevista, vol.1, n. 3. 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro, RAMOS, Paulo (org). **Quadrinhos na Educação**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

A Coleção de Pôsteres Históricos da *National Agricultural Library* dos Estados Unidos¹

Leonardo Ribeiro Gomes

Mestre em História da Educação

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Bolsista Capes

leorigomes@hotmail.com

Palavras-chave: Pôsteres históricos. Elsie Carper. *4-H Clubs*. História da Agricultura.

Introdução

Este trabalho focaliza o acervo de pôsteres² históricos disponibilizados no site da *National Agricultural Library* — NAL — dos Estados Unidos. Tais peças imagéticas cobrem vários momentos e áreas de abrangência da agricultura estadunidense ao longo do século XX. Aqui, inspirado sobretudo pelo trabalho de Sanz et al (2010) e de Oliveira (2014) busco analisar alguns pôsteres que compõem o acervo da NAL. Assim essa análise se volta para dois conjuntos imagéticos. Um primeiro formado por pôsteres que destacavam a importância da agricultura estadunidense no esforço de colaboração visando a vitória nos dois conflitos bélicos: a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. Em seguida foco parte do acervo composto por 34 pôsteres que compõem a *Elsie Carper Collection on Extension Service, Home Economics and 4-H*, e que abrange o período entre as décadas de 1940 e 1980. Essas peças foram utilizadas como parte da estratégia de divulgação do trabalho e do realce à importância dos chamados *4-H Clubs* (*Head, Heart, Hands, Health*), para a organização dos jovens rurais nos Estados Unidos. Os *4-H Clubs* eram formados por jovens, meninos e meninas, de diversas localidades dos Estados Unidos, de uma faixa etária entre 9 e 19 anos. Além de serem instruídos em técnicas de agricultura, pecuária e noções de economia doméstica, buscava-se também, por meio desse trabalho, o desenvolvimento de lideranças comunitárias que expressassem sentimentos de

¹ Este trabalho vem sendo desenvolvido como parte dos meus esforços de pesquisa para o Doutorado em Educação que visa compreender a relação entre os *4-H Clubs* dos Estados Unidos e os Clubes 4-S de jovens rurais no Brasil. Está integrado ao projeto coletivo: A educação dos sentidos na história: o tempo livre como possibilidade de formação (entre os anos finais do séc. XIX e os anos iniciais do séc. XXI), desenvolvido na Universidade Federal de Minas Gerais, com financiamento do CNPq sob n. 470687/2011-8 e da FAPEMIG, sob n. **APQ 00635/11**.

² Apesar das expressões pôsteres e cartazes serem utilizadas muitas vezes com sentidos diversos no Brasil, sendo pôsteres associados a peças artísticas, enquanto cartazes serem considerados peças publicitárias, nesse trabalho utilizo as expressões como sinônimos. O uso mais comum no texto da expressão pôsteres tem a ver com a forma que aparece no site da *National Agricultural Library*, ou seja, *pôster*, em língua inglesa.

voluntarismo, civismo e a crença no progresso humano. Dos pôsteres é possível inferir muitas das várias mensagens formativas de um tipo de sensibilidade para o homem do campo daquele país. Para isso, os promotores do trabalho com a juventude rural nos moldes dos 4-H usaram de várias estratégias. Dentre elas estavam a transmissão e a reprodução dos símbolos, lemas e motivações do movimento 4-H, por exemplo. Assim, a utilização de imagens representou um recurso fundamental para se alcançar e tocar os “corações e mentes” do público-alvo desse programa.

A representação do papel da agricultura estadunidense durante as guerras mundiais nos pôsteres da NAL

Na Seção *Image Galleries* do site da NAL, ganham destaque, por exemplo, cartazes que durante as Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, reforçavam a importância da agricultura estadunidense no empenho da população visando à vitória nos dois conflitos. No caso específico desses cartazes havia uma clara disposição em constituir um sentimento de conscientização da população sobre o esforço necessário em uma época belicista. São explícitas as mensagens que aludem à crença de que as batalhas e conseqüentemente as duas guerras não seriam vencidas apenas com a luta dos soldados nos fronts. Para a vitória também dependeria o empenho dos civis pelo bem comum da pátria. Nos pôsteres havia a mensagem clara que homens e mulheres deveriam se abster de determinados hábitos alimentares, por exemplo, deveriam comer menos pão. Uma ação visando esse convencimento foi o da demonstração da necessidade da economia de trigo. Dessa forma foram confeccionados pôsteres com mensagens diretas e impositivas, conforme apresenta a figura 1.



Figura 1: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/exhibits/show/poster-collections/item/229>>. Acesso em 7/06/2017.

No pôster anterior há uma clara alusão à economia de trigo. A frase *Eat less bread* (Coma menos pão) foi grafada em vermelho, diferentemente do restante do texto que compõe essa peça, grafado em amarelo. O vermelho vem em realce e mesmo que a fonte utilizada esteja em tamanho menor que as demais, ele resume a mensagem que se buscava alcançar. São duas mensagens complementares. Uma frase de caráter afirmativo que destacava por meio do recurso de um desenho de uma chave, por sinal colocada estrategicamente de forma centralizada no pôster, que a “cozinha” era fundamental para a vitória. E outra frase complementar a essa que apresentava a condição para a vitória. De forma impositiva dizia: “coma menos pão”. Menos trigo na mesa dos estadunidenses, representaria mais trigo para os soldados no front. Sendo o trigo alimento rico em nutrientes altamente energético, tais como carboidrato, vitamina B, proteínas, zinco e fibra alimentar, não poderia faltar para os soldados que, sobretudo para o caso da Primeira Guerra Mundial, lutavam no continente europeu.

Durante a Primeira Guerra foi combatido ainda de forma mais enfática o desperdício de alimentos³, conforme evidenciada pela figura 2. A expressão *Food* é destacada em letras com uma fonte bem maior do que o restante. Além disso são discriminados seis procedimentos para serem seguidos visando evitar o desperdício. Armazenar as sobras e consumir apenas o necessário e aquilo que estivesse mais fácil de ser alcançado, como frutas, legumes, comida caseira era incentivado junto aos cidadãos estadunidenses.



Figura 2: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/exhibits/show/poster-collections/item/224>>. Acesso em 23/11/2016.

O desperdício de alimento também foi tema dos pôsteres produzidos durante o segundo conflito mundial. Também como forma de evitar o desperdício e convencer a população da necessidade de economizar alimentos foram produzidas várias peças como a do exemplo da figura 3, pôster de 1944, portanto, já nos estertores da Segunda Guerra. Nele há um realce a um casal em roupas tipicamente alusivas a trabalhadores do campo no qual a mensagem de forma impositiva é

³ Comida: Não desperdice. Compre com atenção; cozinhe com cuidado; sirva apenas o necessário; guarde o que manterá; coma o que estragaria; comida caseira é melhor. (Tradução livre do autor).

clara: “Deixe o prato limpo. Não desperdice comida”. A expressão *Food*, aparece em destaque como forma de impactar e de forma rápida fazer chegar a mensagem ao interlocutor, ou seja, aos civis que, nos Estados Unidos, deveriam se esforçar em favor da vitória do seu país na guerra que era travada no Pacífico e na Europa principalmente.



Figura 3: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/exhibits/show/poster-collections/item/243>>. Acesso em 23/11/2016.

Nos pôsteres que abarcam o período das duas guerras mundiais foi possível perceber uma ênfase à racionalização da produção. Marca da produção agrícola dos Estados Unidos, a racionalização na agricultura foi ressaltada nos pôsteres como um ingrediente a mais visando a vitória. Combater todo tipo de desperdício, bem como a possibilidade de qualquer fator que diminuísse a produção foi reproduzida nos pôsteres como forma de garantir todo o aparato necessário para a vitória dos soldados no front (Figura 4).



Figura 4: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/exhibits/show/poster-collections/item/242>>. Acesso em 17/06/2017.

Ainda relacionado às guerras, mas separada na catalogação no site, uma vez que se encontra na seção *Other Posters*, encontram-se pôsteres que destacam o papel das mulheres na Segunda Guerra. O cartaz a seguir (Figura 5) foi produzido pela *War Food Administration* em 1943. Essa agência estadunidense foi criada durante a Segunda Guerra e era responsável por administrar os suprimentos alimentares para o esforço de guerra. O cartaz destaca a WLA — *Women's Land Army*⁴ of U.S. tanto no texto do pôster quanto no boné usado pela mulher que compõe a imagem. O rosto dela, inclusive foi representado de forma a sublinhar os traços de uma mulher loira e de olhos azuis, trajando vestimentas típicas para o trabalho. Seus olhos azuis inclusive voltam-se para o horizonte demonstrando desprendimento e o esforço presente na sua adesão à WLA. A cor azul por sinal está em destaque nessa imagem sendo contrastado pelo sol a brilhar no rosto da mulher.

⁴ A WLA foi criada na Grã-Bretanha durante a Primeira Guerra Mundial. Esse nome foi utilizado também nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra e representa mais um dos vários exemplos do esforço de guerra naquele país que mobilizou diferentes segmentos da população civil



Figura 5: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/exhibits/show/poster-collections/item/217>>. Acesso em 17/06/2017.

Percebe-se pelos exemplos apresentados anteriormente que tanto os produtores agrícolas (os “farmers”), incluindo as mulheres, mas principalmente os soldados são representados de forma saudável, muitos sorridentes, e claro, bem alimentados. São todos brancos e demonstram a certeza na vitória, pois o suporte dado pela agricultura nos Estados Unidos estaria sendo realizada a contento.

Tanto nos cartazes que abordaram a produção agrícola dos Estados Unidos durante os períodos das duas guerras mundiais, quanto os que abordo a seguir, sobre os movimentos de organização da juventude rural daquele país, ou seja, os *4-H Clubs*, os pôsteres preservados pela *National Agricultural Library* — NAL guardam elementos de semelhança com vários outros de diferentes momentos.

Sanz et al (2010) por exemplo, ao selecionar e discorrer sobre cartazes da guerra civil espanhola, no texto de apresentação afirmam que:

Desde mediados del siglo XIX, gracias a las nuevas técnicas de impresión y reproducción surgidas al calor de la revolución industrial, el arte del cartel fue

cobrando cada vez más fuerza. No solo fue trabajado por pintores como, por ejemplo, Pierre Bonnard o Henri de Toulouse-Lautrec, en Francia, o Ramón Casas, en España, quienes vieron en la litografía un mundo por descubrir, sino que, poco a poco, comenzó a ser usado en otros ámbitos distintos al meramente artísticos. La publicidad comercial y la propaganda política lo utilizarían como medio de difusión de sus mensajes hasta el punto de que, llegado el siglo XX, los carteles habían conseguido un protagonismo indiscutible. (SANZ, 2010, p.12).

Chegaria a dizer que não houve momento histórico do século XX que não tenha tido suas manifestações por meio de cartazes ou pôsteres. Assim, seja, na Primeira Guerra Mundial, na Revolução Russa de 1917 e depois no chamado Realismo Soviético, na Itália fascista ou na Alemanha nazista, na Guerra Civil Espanhola e claro, durante a Segunda Guerra Mundial, cartazes foram utilizados para descortinar um conjunto de mensagens a serem incorporadas pelas populações de cada uma das regiões em jogo. No caso específico dos pôsteres sobre a agricultura dos Estados Unidos durante o período das guerras são nítidas as mensagens girando em torno dos seguintes assuntos: racionamento alimentar, engajamento civil, papel das mulheres, encorajamento aos soldados no front, patriotismo, esforço de guerra.

Oliveira (2014) também discorreu sobre cartazes. Entretanto, diferente do meu contato com as fontes da NAL, realizado de forma indireta pelo suporte digital⁵, Oliveira (2014) reuniu, sendo ele próprio um colecionador, um conjunto de aproximadamente 800 cartazes entre o final da década de 1970 e o começo da década de 1990. Frutos de uma época marcada pela transição do regime militar brasileiro para um regime na qual civis conduziriam o país e que se anunciavam como democráticos, os cartazes da coleção constituída apresentam muitas das possibilidades em disputa daquele contexto. Há exemplos de cartazes que tratam de movimentos sociais, espetáculos artísticos, campanhas partidárias e outros. Dessa forma os cartazes reunidos por Oliveira, tornaram-se indícios de uma época. Sobre parte da coleção foi realizado um tratamento para uma exposição que pretendia circular por diversos espaços com o objetivo de divulgar e problematizá-la.

Foi feita uma seleção inicial que deu origem a uma série de 89 documentos, estes organizados em 5 subséries [...]. Alguns cartazes são intensos, alegres e profundos [...]. Outros cartazes são singelos, muitos produzidos em papel jornal [...]. (OLIVEIRA, 2014, p181-183).

Assim independentemente do suporte disponibilizado, seja físico ou digital, considero que tanto nos pôsteres/cartazes acessados diretamente em seu suporte original ou nos pôsteres oriundos de meios digitais como o caso do site da NAL temos possibilidades imensas ao trabalho do historiador. Como nos diz Burke (2016, p.24), “o uso de imagens, em diferentes períodos, como

⁵ Sobre a relação entre fontes digitais e historiografia ver: Lucchesi, 2014.

objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permitelhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, de crença, deleite etc”.

The Elsie Carper Collection on Extension Service, Home Economics, and 4-H.

Em minha pesquisa de Doutorado investigo a relação entre os clubes de jovens rurais dos Estados Unidos denominados de *4-H Clubs (Heart, Health, Hands, Head)* e os Clubes 4-S⁶ (Saber, Sentir, Saúde, Servir) no Brasil, principalmente no tocante aos objetivos, proposições, rituais e simbolismos. Foi justamente no processo de pesquisa, seleção e catalogação de fontes que cheguei ao site da *National Agricultural Library* dos Estados Unidos, onde há disponível um rico acervo sobre os *4-H Clubs*. O caminho percorrido nessa pesquisa foi trilhado por meio de descritores utilizando a rede mundial de computadores. Alguns dos descritores acessados foram: *Rural Youth, 4-H Clubs e Extension Service*.

Foi justamente com esses pormenores que cheguei à página principal do site da NAL. No campo de busca digitei *4-H Clubs* e o primeiro link indicava um título que por si só já me despertava a atenção: *4-H Clubs need you in 1946* (Figura 6). Antes de clicar no link e quase que por instinto veio-me na memória a imagem icônica do Uncle Sam: *I Want you for U.S Army*⁷. Mas no lugar do Tio Sam, personagem que para muitos simbolizaria os Estados Unidos e que, com o dedo em riste e de forma impositiva, convocava todo e qualquer indivíduo apto a se juntar ao exército daquele país para lutar na Primeira Guerra, havia um cenário bem distinto e alegre. O chamamento para participar do *4-H Club* era feito por uma sorridente jovem, de cabelos loiros e bochechas rosadas diante do trevo de quatro folhas, símbolo dos clubes juvenis, e de outras várias referências a diversos tipos de trabalhos agrícolas. No lugar do dedo em riste e do olhar carrancudo do Uncle Sam, a moça segurava em uma das mãos um tecido e na outra a agulha que o costurava.

⁶ Realizei a pesquisa e a seleção de fontes sobre os Clubes 4-S em dois acervos. Em primeiro lugar no Centro de Documentação e Pesquisa em Extensão Rural da EMATER-MG, localizado em Belo Horizonte e depois junto à Biblioteca Nacional de Agricultura – BINAGRI, órgão do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, localizado em Brasília, Distrito Federal. Já as fontes sobre os *4-H Clubs* são originárias de vários sites incluindo do *Rockefeller Archive Center* e da própria *National Agricultural Library of USDA*.

⁷ Esse famoso pôster foi criado pelo artista James Montgomery Flagg em 1917. Fonte: Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. <https://www.loc.gov/item/93509735>. Acesso em 28/06/2017. No site da Biblioteca do Congresso há uma série de outros pôsteres da Primeira Guerra Mundial, incluindo materiais da Grã-Bretanha, Alemanha, Rússia e outros países.



Figura 6: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/exhibits/show/poster-collections/item/180>>. Acesso em 23/11/2016.

Ao rastrear a citação da fonte encontrei a informação que tal imagem se encontrava na *Elsie Carper Collection on Extension Service, Home Economics, and 4-H*. Daí foi possível perceber que por meio da Seção *Special Collections* era possível procurar por documentos de acordo com os formatos. No link *Image Galleries* cheguei então ao conjunto de pôsteres que aqui discorro. Para além dos pôsteres sobre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais, já abordados nesse texto, constavam um conjunto de 34 de pôsteres sobre os 4-H⁸. A origem do acervo deveu-se ao desprendimento de Elsie Carper⁹ que durante o período que trabalhou no Serviço de Extensão Rural dos Estados Unidos (1944-

⁸ A coleção Elsie Carper não se restringe aos pôsteres, fato que assim fosse já seria altamente valorado, devido a riqueza de tal acervo imagético. Há, para além dos pôsteres, três séries de documentos que cobrem o período de 1908 a 1994 e incluem correspondências, artigos de jornais, relatórios, questionários, programas, prêmios, folhetos, fotografias, spots de rádio e outros.

⁹ Elsie Josephson Carper nasceu em 24/12/1920 em Biwabik, Minnesota e faleceu em 05/07/2003, em Butte, Montana. Entre 1944 a 1983 trabalhou como assistente administrativo do Programa Nacional de *4-H Clubs* dos Estados Unidos tendo papel de destaque na organização da Conferência Nacional dos *4-H Clubs*. Para maiores informações sobre Elsie

1983) juntou e preservou vários documentos sobre esse trabalho e principalmente devido ao seu envolvimento com os 4-H acumulou também vários dados sobre a juventude rural. Elsie Carper recebeu ao longo de quatro décadas de serviços e mesmo depois de sua aposentadoria vários itens de doações realizadas por especialistas em extensão e líderes do trabalho com os jovens que assim contribuiriam para o registro da memória dos 4-H.

Os pôsteres reunidos por Elsie Carper serviam tanto para divulgar o trabalho dos jovens como também os eventos que eles participavam. Buscavam também atingir tanto o público-alvo da ação do Serviço de Extensão, como também para sensibilizar os apoiadores, financiadores e simpatizantes da filosofia extensionista sobre a necessidade de se manter e ampliar os investimentos no programa.

Os promotores do trabalho com os jovens rurais fizeram uso de várias estratégias visando a introjeção do sentimento de pertencimento a um programa que não se resumia às propriedades agrícolas e localidades do interior do país. Desta forma, os jovens rurais, integrantes dos clubes tinham que participar de Encontros, Congressos, Concursos de produtividade e outros eventos nos quais além de apresentarem resultados dos seus trabalhos trocavam experiências com outros jovens de diversas regiões do país. Para o sucesso dos programas era repetido que bastava a assimilação da filosofia dos 4-H e o seu cumprimento de forma íntegra. Assim a aplicação dos manuais de organização dos Clubes era considerada uma condição *sine qua non* para o sucesso dos programas. Nos manuais era previsto que em cada evento fosse repetido o juramento dos sócios: “Empenho minha mente ao pensamento clarificador, meu coração a uma maior lealdade, minhas mãos a um serviço mais amplo e minha saúde a uma melhor forma de vida para o meu clube, minha comunidade e meu país e meu mundo¹⁰”. (AZEVEDO, 2008, p.352). Além de destacarem o significado dos 4-H, o juramento buscava dar coesão ao grupo, além é claro de ser uma profissão de fé do jovem, sócio dos clubes. A frase “Viver melhor para um mundo melhor” (Figura 7) que divulgava a Semana Nacional dos 4-H de 1949, expressava bem o objetivo dos clubes. Havia a crença que se melhorassem a vida dos jovens, atingiriam melhores condições para todos. A pretensão de se ter um mundo melhor não era apenas figura de linguagem. Era uma crença difundida e um objetivo a ser alcançado com a renovação das práticas de produção e modos de vida a partir do segmento juvenil.

Carper consultar o site: www.4-h-hof.com/csrees.pdf que apresenta também dados sobre outros nomes do Serviço de Extensão do Departamento de Agricultura dos Estados Unidos.

¹⁰ I pledge my head to clearer thinking, my heart to greater loyalty, my hands to larger service, and my health to better living, for my club, my Community, my country, and my world.



Figura 7: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/items/show/183>>. Acesso em 23/11/2016.

Foi possível perceber também a utilização de recurso semelhante para o pôster que divulgava a Semana Nacional de 4-H do ano de 1950 (Figura 8). Além de repetir a frase: “Viver melhor para um mundo melhor”, o pôster definia o trabalho com os jovens como sendo um programa de atividades, aventuras e realizações, o que para seus promotores seria um atrativo para esse público se juntar aos 4-H. A busca pelo novo, a crença na capacidade criativa dos jovens e seu espírito de aventura era reforçado no pôster.



Figura 8: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/items/show/184>>. Acesso em 23/11/2016.

Todas as referências ao programa com os jovens dos *4-H Clubs* estão lá: a bandeira dos Estados Unidos ao fundo, a representação de uma propriedade rural, o trevo verde de 4 folhas com um H em cada uma, e os jovens, um rapaz e uma moça. Nesse último caso, representados como típicos jovens brancos estadunidenses. O olhar, principalmente da moça, voltado para o horizonte, denota a crença no progresso e no empenho de cada um para a construção de uma grande nação.

Nas campanhas de divulgação da Semana Nacional dos *4-H Clubs* da década de 1950 houve uma maior presença de um tipo de representação familiar. O modelo ideal considerado à época estava lá. Essa família 4-H era branca e representada sempre em pares: um par composto pelo pai e mãe e outro formado pelos jovens, uma moça e um rapaz. Cabe destacar que a figura masculina, o pai,

ocupava lugar central em tais representações. Pode-se observar essa caracterização nas figuras 9 e 10 respectivamente dos anos de 1957 e 1959:



Figura 9: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/items/show/189>. Acesso em 23/11/2016.



Figura 10: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/items/show/191>>. Acesso em 23/11/2016.

Nos pôsteres das décadas de 1940 a meados da década de 1960 houve uma predominância da cor verde nas roupas das personagens. Essa compunha os quadros em diálogo com a cor verde do trevo de quatro folhas. Além disso os jovens e quando, representados também os adultos, eram todas pessoas tipicamente de origem anglo-saxã. Cabe citar que também no início da década de 1960, os pôsteres pareciam buscar novamente fazer alusões a elementos militares. Os aspectos físicos dos jovens, seus uniformes na cor verde, o olhar altivo ou a relação entre as mãos, ferramentas e os trabalhos que desenvolveriam separados por sexo, novamente voltaram a ganhar destaque. As figuras 11 e 12 dos anos de 1961 e 1962 respectivamente são bons exemplos disso.

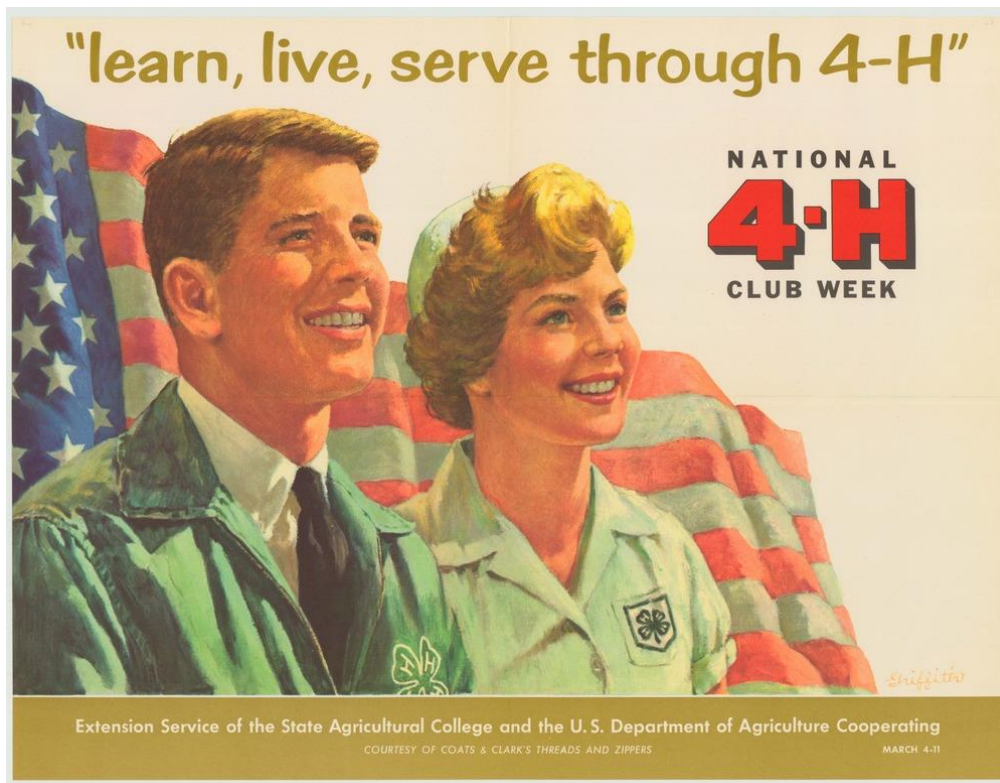


Figura 11: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/items/show/193>>. Acesso em 23/11/2016.

Ao final da década de 1960 e principalmente durante a década de 1970 os pôsteres que divulgavam o trabalho com os *4-H Clubs* passaram a representar uma maior diversidade de atividades, bem como uma maior variedade étnica. Com o intuito de arregimentar mais sócios e se adaptar às transformações principalmente culturais da década de 1960, um cartaz de 1969 (Figura 12) trazia cinco jovens de diferentes regiões e origens dos Estados Unidos com os dizeres: “Oportunidade para todos. Junte-se aos 4-H”. Diante da bandeira do país cinco jovens olhavam fixos para o horizonte. A tentativa era de mostrar que nos jovens e, portanto, no futuro, estava a possibilidade do progresso de cada um e assim do país que, pelo menos via os 4-H, se tornaria plural e com espaço para todos. Esse pôster, por sua vez, mesmo composto pelos elementos descritos anteriormente, mantém um elemento de quem conduziria tal processo. Os dois jovens de origem anglo-saxã estavam em posição central na configuração da imagem. A diversidade poderia até está presente, mas o modelo de jovem, a liderança que se buscava formar para o país, ainda seria aquela de origem branca que nos pôsteres eram recorrentes até então.



Figura 12: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/items/show/201>>. Acesso em 23/11/2016.

Por fim um pôster do início da década de 1970 (Figura 13) demonstrava a mudança de rumo do trabalho com os jovens que não seria mais limitado a assuntos relacionados à vida rural e sim que procurava expressar um novo mundo que se descortinava. Muitos dos aspectos do psicodelismo de fins dos anos sessenta com suas cores vivas e brilhantes estiveram presentes nessa imagem. Além de representar um sol a brilhar, o cartaz trazia uma diversidade de jovens, estilos e lugares. No centro, uma representação do globo terrestre com destaque ao mapa dos Estados Unidos quase coberto totalmente pelo símbolo dos 4-H. Não só o meio rural seria objeto de ação para os jovens, mas todos os lugares possíveis em um mundo que pelo menos nas cores e traços dos *4-H Clubs* era pintado sendo cheio de vitalidade, de harmonia e pluralidade¹¹.

¹¹ Enquanto os 4-H proclamavam a crença em um mundo de harmonia e prosperidade, milhares de jovens dos Estados Unidos matavam e morriam nos campos de batalha do Vietnã.



Figura 13: Disponível em: <<https://www.nal.usda.gov/exhibits/speccoll/items/show/204>>. Acesso em 23/11/2016.

Considerações finais

Os pôsteres podem ser peças artísticas, publicitárias ou fontes para o trabalho do historiador. Compostos por textos, imagens e muitas vezes por cores, buscam transmitir mensagens e ideias, formar opiniões, vender produtos ou simplesmente fazer fluir a arte. É pela visão que os cartazes ou pôsteres buscam educar. Assim contribuem para a constituição de uma sensibilidade da qual a afetação pela visão é vivenciada de diferentes maneiras em cada indivíduo. Talvez seja impossível chegar ao como cada pessoa que toma contato com tais peças é afetada. Entretanto, cabe ao historiador atento aos meandros de tais fontes, buscar decodificá-las e assim obter as migalhas de um passado em constante reelaboração.

As fontes imagéticas sobre a agricultura estadunidense e principalmente aquelas relacionadas ao trabalho com os clubes de jovens aqui analisados não se restringiram aos objetivos propagandísticos imediatos. Para além da divulgação de um evento, como os da Semana Nacional de Clubes ou em campanhas para aumento do número de sócios, o desenvolvimento e a introjeção da mística 4-H esteve sempre no horizonte. Assim buscavam alterar ou até mesmo constituir estilos de vida. É possível afirmar que na reunião de todas as estratégias para a formação dos jovens dos clubes, aquelas originárias de suportes imagéticos tiveram impactos mais imediatos nesse público-alvo. Ter a representação de seus projetos e diversos trabalhos em peças esteticamente belas certamente afetou o modo de ser e pensar de cada um dos jovens envolvidos com os 4-H nos Estados Unidos e assim constituiu um tipo de sensibilidade. Compreendo aqui sensibilidade como um conjunto de valores e práticas compartilhadas por um grupo e em um determinado lugar. Assim sendo, o site da NAL e o acervo principalmente da *Image Galleries* é uma porta aberta a todos aqueles interessados na história da agricultura dos Estados Unidos. Também é um cabedal de possibilidades para todos que se interessam por uma faceta da história da juventude envolta no mundo rural, e também para aqueles que se arriscam em buscar trazer a lume as sensibilidades em disputas em uma época.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Cecília. **Em nome da América. Os Corpos da Paz no Brasil.** São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica.** São Paulo: Editora UNESP, 2016.

LUCCHESI, Anita. Por um debate sobre História e Historiografia Digital. **Boletim Historiar**, nº2, mar/abr.2014, p.45-57. (Revista da Universidade Federal de Sergipe).

OLIVEIRA, Marcus Aurelio Taborda de. "Eu desisto?" Paredes vivas na cidade: conflitos sociais em cartazes produzidos ao longo da década de 1980, no Brasil. **Educar em Revista**. Curitiba, nº51, p.175-190, jan/mar. 2014, Editora da UFPR.

SANZ, Jesús de Andrés. **Atlas ilustrado. Carteles de la Guerra Civil Española.** Madri: Susaeta Ediciones, 2010.

Sites consultados

www.nal.usda.gov

www.loc.gov

Oliveira Lima nos Estados Unidos: impressões políticas e sociais (1896-1898)

Lucas de Faria Junqueira

Mestre em História Social

Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB)

lfjunqueira@gmail.com

Palavras-chave: Oliveira Lima. Estados Unidos. Brasil.

O pernambucano Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), diplomata e historiador, escritor dos mais prolíficos e renomados de sua geração, tem reconhecida obra dedicada a temas históricos, como o seu volumoso *D. João VI no Brasil, 1808-1821*. Contudo, Lima tem uma interessante produção ainda pouco explorada acerca das suas vivências e análises no estrangeiro, seja a serviço da diplomacia brasileira, seja como professor visitante ou mesmo em sua aposentadoria, em Washington, onde faleceu.¹ A atenção aqui recai sobre o início desta produção: *Nos Estados Unidos, impressões políticas e sociais*, obra vinda a lume em Leipzig, em 1899, pela tipografia de F. A. Brockhaus.²

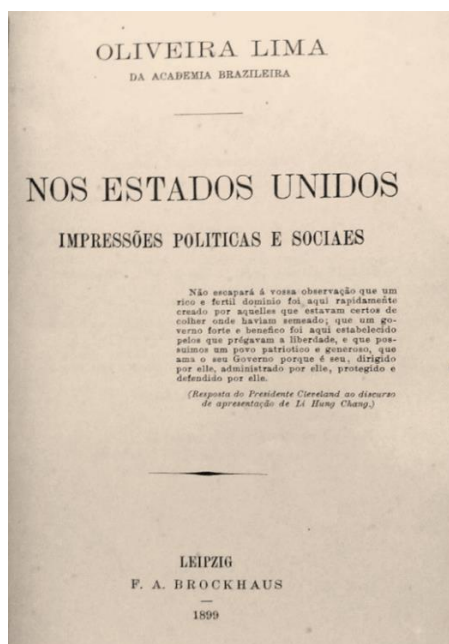


Figura 8: Folha de rosto da 1ª edição de *Nos Estados Unidos*. Foto do autor (2017).

¹ Lima possui obras e ensaios sobre países como Estados Unidos, Japão e Argentina. Suas **Memórias** (1937), póstumas, estão prenhes de passagens sobre sua vivência mundo afora. Para uma ampla listagem bibliográfica do autor, ver: Neusa Dias Macedo, **Bibliografia de Manuel de Oliveira Lima** (Recife, 1968).

² Mesma tipografia de onde já haviam saído seus dois primeiros livros, quando em serviço diplomático na Europa: *Pernambuco, Seu Desenvolvimento Histórico* (1895) e *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira* (1896).

Oliveira Lima chegou aos Estados Unidos em maio de 1896, promovido que fora a Primeiro Secretário da Legação Brasileira em Washington, e três anos depois datava daí a nota preliminar de *Nos Estados Unidos*, na qual informava a origem dos capítulos a partir de textos publicados em periódicos brasileiros no período. A presença de Lima em terras estadunidenses despertava interesse, mesmo tendo ele, então, somente 29 anos. Seu conterrâneo Joaquim Nabuco lhe escrevera do Rio de Janeiro, em novembro de 1896, nestes termos: “espero muito das suas impressões Americanas para a formação da sua opinião íntima a respeito da mudança que sofremos”.³ Em sua missiva de resposta, Lima já evidenciava a tônica central dos seus escritos sobre os Estados Unidos, assinalando que não estava “longe de sua crença de que os nossos males são uma questão de raça mais do que instituições”, acrescentando que “padecemos é de atraso moral, intelectual, político e material”, sendo os Estados Unidos “para nós um belo exemplo a seguir em muitos pontos, que tenho notado, observando este País com olhos de brasileiro”. Já então avisava ao amigo que quando saísse do posto coordenaria “todas minhas impressões num volume, que já tenho em preparação e que merecerá, estou certo, sua aprovação, pois que conhece este meio e o aprecia em sua formosa inteligência”.⁴

Pela pesquisa na imprensa brasileira, os textos de Oliveira Lima publicados ao longo da sua passagem pela América do Norte tiveram boa acolhida. José Veríssimo, comentando as colaborações de Lima para sua *Revista Brasileira*, em ensaio de crítica sobre a publicação de *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*, segunda obra de Lima, assinalava:

O Sr. Oliveira Lima é um conhecido estimadíssimo dos leitores da Revista. [...] Agora mesmo acaba de enviar-nos dos Estados Unidos, onde é secretário da nossa legação, as suas Primeiras impressões daquele País [...], cheias de observação inteligente e de sinceridade. É, pois, um trabalhador o Sr. O. L., e um trabalhador de talento e capacidade.⁵

Outros periódicos corroboravam as boas impressões sobre os textos de Lima na *Revista*. O *Jornal do Commercio* (RJ), de 17 de Julho de 1896, anunciava que aos “numerosos leitores” distribuiu-se “ontem o 38º fascículo da *Revista Brasileira*. Contém este número um artigo em que o Sr. Oliveira Lima nos diz as suas *Primeiras impressões dos Estados-Unidos*, cheio de boa observação e interesse”.⁶ Em dois de abril de 1897, o mesmo *Jornal*, noticiando mais um número da *Revista Brasileira*, salientava que o “Sr. Oliveira Lima, que também é um crítico de alto valor, dá-nos uma

³ Carta transcrita em GOUVÊA, Fernando da Cruz. **Oliveira Lima**: uma biografia, 1976, vol. I, p. 292. Como registro, no presente trabalho, a ortografia das transcrições foi atualizada, para fluência da leitura.

⁴ Carta datada de Washington, 19 de janeiro de 1897. Idib., p. 293.

⁵ **REVISTA BRAZILEIRA**, tomo IX, Rio de Janeiro, Janeiro a Março de 1897, p. 117. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/139955/10201>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

⁶ **JORNAL DO COMMERCIO**, Ano 75, n. 199, Rio de Janeiro, 17 de Julho de 1896. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/21837>. Acesso em: 20 mai. 2017.

impressão segura sobre a *Sociedade nos Estados Unidos*”.⁷ Quando reunidas e publicadas em 1899, causaram boa impressão no Brasil e em Portugal. Na seção de crônica literária do jornal *A Notícia*, do Rio de Janeiro, J. dos Santos ponderava pelos idos de dezembro de 1899:

O livro do Sr. Oliveira Lima é uma obra excelente. Se outra fosse a nossa cultura literária, deveria ser neste meio um “sucesso de livraria.” [...]

Seja como for, porque de página em página o seu livro, pintando-nos com exatidão a vida norte-americana, suscita confrontos com a nossa — porque é uma obra excelente, cheia de fatos, de informações, de sugestões — todos o devem procurar ler.⁸

José Veríssimo, em sua análise acerca da vida literária nos Estados Unidos, apoiou-se no que “notou um bom observador nosso, o sr. Oliveira Lima”, para formular seus juízos sobre “o notável escritor John Fiske”.⁹ Já a escritora portuguesa Maria Vaz de Carvalho, em estudo crítico, apontava no livro de Lima “qualidade rara e superior: faz pensar. Poucos livros se publicam hoje que produzem este salutar efeito”.¹⁰

Apesar do interesse despertado à época, *Nos Estados Unidos* somente teve uma segunda edição em 2009, pelo Senado Federal, exatos 110 anos após sair do prelo alemão. Com efeito, as obras dos brasileiros no exterior não recebem o mesmo tratamento dedicado às dos estrangeiros sobre o Brasil, os relatos dos “viajantes”, que tanta estima despertam nos historiadores e bibliófilos. Não há projetos editoriais como os das coleções *Redescobrimo o Brasil* ou *Brasiliana* para as obras de brasileiros sobre outras paragens.¹¹ Ademais, esta obra de Oliveira Lima sobre os Estados Unidos tem um tom ensaístico, quase “sociológico”, e não as feições de relato ou crônica de viagem — o que restringiria seu público leitor, elitizando-o —, porém é francamente baseada em sua experiência pelos lugares por onde andou e pelas pessoas e costumes que conheceu em terras estadunidenses. Tem, assim, um tanto de “escrita de si”, de fato muito pessoal, sendo que pululam no livro as descrições das observações diretas que fez, com o fito de ilustrar/corroborar seus pontos de vista ou de suas fontes citadas — e não foram poucas.

Os anos pretéritos na Europa, desde a infância, calejaram o diplomata brasileiro no trato cosmopolita com a diferença, o que amenizaria os impactos das diferenças culturais nos Estados Unidos. Em carta posterior a Gilberto Freyre, datada de Washington a 21 de outubro de 1921,

⁷ **JORNAL DO COMMERCIO**, Ano 77, n. 92, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1897. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/24382>. Acesso em: 20 mai. 2017.

⁸ **A NOTICIA**. Ano VI, n. 293. Rio de Janeiro, 11 e 12 de dezembro de 1899, p. 3. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/6074>>, acesso em 15 de maio de 2017.

⁹ Ver nova edição da obra de José Veríssimo, *Homens e coisas estrangeiras*, 1899-1908 (2003), p. 108.

¹⁰ Carvalho, 1902, p. 102-03, *apud* GOUVÊA, op. cit., p. 324.

¹¹ Coleções, respectivamente, das editoras Itatiaia (em parceria com a EDUSP) e Nacional.

assinava Lima: “o Sr. é um produto norte-americano, como eu sou um produto cosmopolita, com fortes laivos portugueses, do português de lá, da barba até a cintura”.¹² Não obstante, em sua primeira passagem pelas terras da América do Norte, as diferenças então observadas ganharam novo significado, passando uma:

[...] impressão de melancolia pelo muito que os Estados Unidos têm alcançado, e pelo pouco que nós temos relativamente feito. Na América do Norte apoderou-se de mim e a breve trecho converteu-se quase numa obsessão, uma forte impressão do nosso atraso, que na Europa eu nunca havia experimentado, acostumado como justamente andamos a considerá-la um antiquíssimo campo de experiências e de progressos.¹³

Nos Estados Unidos é obra de fôlego, com 524 páginas ao todo, distribuídas entre uma breve introdução, onze capítulos e um curto apêndice com quatro notas explicativas/documentais. Entre tantos temas abordados, destacam-se a questão racial, a relevância da mulher na sociedade estadunidense, o sistema político — a meio caminho entre democracia e plutocracia — e a política externa, em plena emergência do imperialismo, com a Guerra de 1898 contra a Espanha e a anexação do Havaí, acompanhados com interesse pelo autor, como diplomata que era.

Os temas elencados por Oliveira Lima e as representações por ele constituídas foram pensados a partir dos seus objetivos com a publicação — aquilo que desejava difundir em seu País —, bem como do conhecimento do público que pretendia atingir: a elite letrada brasileira da política, dos institutos históricos, do corpo diplomático e da Academia Brasileira de Letras (ABL) — da qual foi sócio fundador, estando ele então na América do Norte.¹⁴ Logo na página introdutória, Oliveira Lima afirmava desejar ver os Estados Unidos imitados pelo Brasil “no ingente progresso material, sem o qual a verdadeira cultura é hoje um sonho, e ao mesmo tempo no são discernimento dos males da demagogia, na tolerância, na paixão pelo estudo, na energia individual, na vontade perseverante de atingir a perfeição”.¹⁵ Para tanto, ao longo da obra faz com frequência análises comparativas Estados Unidos-Brasil, “buscando o que de aproveitável para nós poderia, a meu ver, resultar do exame e da confrontação”.¹⁶

¹² Gilberto Freyre, **Oliveira Lima, Don Quixote gordo**, 1970, p. 202. Neste caso, fazendo justiça a Freyre, enquanto este faleceu em sua Recife, após muito caminhar pela “lusotropicologia”, Lima gostava tanto dos *States* que adotou o País para passar a velhice e fundar sua biblioteca na *Catholic University of America*, em Washington D.C. Sobre a correspondência entre ambos ver, também, Ângela de Castro Gomes, **Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre**, 2006.

¹³ LIMA, M. de Oliveira. **Nos Estados Unidos, impressões políticas e sociaes** (1899), p. 17.

¹⁴ **O Jornal do Commercio**, de 31 de janeiro de 1897, noticiou a fundação da ABL e sua composição inicial, com Oliveira Lima entre os sócios. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/23815>, acesso em 15 de maio de 2017. A cadeira 39 coube a Lima como fundador, sendo patrono Francisco Adolfo de Varnhagen. Salvador de Mendonça, ministro brasileiro em Washington à época de Oliveira Lima, também foi um dos 40 fundadores da ABL.

¹⁵ LIMA, op. cit., p. 1.

¹⁶ LIMA, 1899, op. cit., p. 17.

O primeiro capítulo, cujo título é ilustrativo da perspectiva do seu autor, “O Problema Negro”, serve como exemplo de como a análise da realidade norte-americana poderia levar a repensar o Brasil, no caso sob o prisma racial, visando ao progresso pelo embranquecimento. A questão racial, na década seguinte à abolição e proclamação da República, era tema dos mais tratados nos salões acadêmicos e literários brasileiros, e Lima se mostrou a par do que se publicava no País sobre o tema.¹⁷ Não por nada, cita Nina Rodrigues como referência, ao comparar o preconceito e a segregação racial entre estadunidenses e brasileiros (neste caso favoravelmente a nós), assinalando que no Brasil “as raças andam muito mais misturadas, o preconceito ou repugnância de cor é muito menos forte”, arrematando:

Nós estamos, por conseguinte, mais perto de pôr em prática a equidade social educando a raça negra, evitando que ela, fora do caminho interesseiro das plantações, recaia na barbárie que ainda lhe não tinha sido dado despir inteiramente. É suficiente ler na Revista Brasileira de 1896 os interessantes artigos do Dr. Nina Rodrigues, da Bahia, sobre superstições e cultos idólatras entre os negros brasileiros para bem compreender a facilidade com que esta raça regressa ao estado selvagem.¹⁸

Como fica evidente, Oliveira Lima estava convicto da inferioridade racial do negro, imbuído que estava das teses evolucionistas e do darwinismo social em voga no Brasil. Tendo a raça como referência central das suas reflexões, espécie de chave explicativa ou determinismo racial, lamentava a introdução da escravidão africana no continente americano: “o negro na América é incontestavelmente um mal, da mesma forma que foi a escravidão uma peste social”.¹⁹ Mais adiante, comparando a escravidão no Brasil e nos Estados Unidos, percebia na raça do colonizador o elemento diferenciador:

Nos Estados Unidos também a prosperidade agrícola se baseou durante dois séculos sobre o trabalho escravo, com a diferença que a sorte dos trabalhadores era infinitamente pior do que no Brasil, mercê da superior predisposição ao afeto da raça latina e do seu menor desprezo pelas raças inferiores.²⁰

Para Lima, o negro representava “certamente uma raça inferior”, e salientava-se “pela indolência e negligência” com que cuidaria das propriedades sob seu arrendamento no pós-abolição, sendo a agricultura negra de menor produtividade em comparação com a dos brancos. Assim sendo, com sua “natureza preguiçosa, e também imitativa”, seria o negro “merecedor de atenção e suscetível de adiantamento se dirigido pelo branco”. Em outra passagem, afirmava não haver “dúvida que o negro americano há progredido bastante nos últimos tempos, demonstrando o adiantamento, o grau

¹⁷ Sobre a questão racial no Brasil de então, ver Lilia Schwarcz, **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930** (1993).

¹⁸ LIMA, op. cit., p. 45.

¹⁹ Ibid., p. 19.

²⁰ Ibid., p. 21.

de civilização compatível com a sua mentalidade”, posto que “o descendente do Inglês converteu o Africano, senão num produto novo, pelo menos numa criação melhorada”. Entretanto, páginas antes já havia sinalizado que “civilização não significa, porém, igualdade”.²¹

Com efeito, na seara da política, esta igualdade estava de fato muito longe da realidade nos Estados Unidos. Diante do ambiente de segregação racial vislumbrado no País, Oliveira Lima asseverou que não possuiria o negro “probabilidade alguma de vir a governar, como a não possui de vir sequer a colaborar no governo. Será sempre um pária, um réprobo, um servo, vegetando em situações subalternas, pouco mais do que era antes da abolição”.²² Para os que conviveram com os oito anos de governo de Barack Obama, primeiro presidente negro dos Estados Unidos (2009-2017), o erro de futurologia de Lima foi grosseiro, maior que o de Monteiro Lobato, que errou “apenas” no cálculo uns 220 anos, romanceando que o primeiro presidente negro dos Estados Unidos surgiria em 2228.

Para além da descrença no protagonismo negro na política, Oliveira Lima identificava que o “perigo do negro, se por um lado está na sua multiplicação, por outro reside no erro cometido pelos vencedores de 1865, atribuindo-lhe direitos políticos”.²³ Assim, como que para sugerir tal encaminhamento ao Brasil, no capítulo sobre o catolicismo e a educação, transcreveu o autor longa passagem de entrevista do Cardeal Gibbons, figura mais destacada do catolicismo estadunidense de então, na qual este atacava a manipulação eleitoral dos negros por parte de demagogos brancos, defendendo como remédio o retorno do voto censitário, ao que acrescentou o pernambucano:

O ilustre prelado não trepida, portanto, em acompanhar os que pretendem — e estão neste número todos os Americanos brancos — que os negros devem ser mantidos numa meia subordinação, fornecendo-se-lhes educação mecânica mais do que educação com vistas a profissões liberais, e sobretudo nunca despertando nos seus ânimos instintos de dominação que nunca poderão ser realizados.²⁴

Enquanto não se cerceava o direito ao voto dos negros, caberia resolver o problema de seu elevado número no Sul dos Estados Unidos, e para Oliveira Lima a solução poderia ser aplicada tanto aí como no Brasil. Pensava que a “regeneração do Sul dos Estados Unidos só se faria contudo, completamente, bem como a do nosso Norte, substituindo-se em grande parte o branco ao negro, isto é, diluindo a raça de cor, não real mais figuradamente, na população de origem europeia”.²⁵ No

²¹ LIMA, 1899, trechos transcritos, respectivamente, das páginas 30, 42, 50, 34 e 28.

²² Ibid., p. 47.

²³ Ibid., p. 31.

²⁴ Ibid., p. 300.

²⁵ LIMA, 1899, p. 41-42.

tocante especificamente ao Brasil, o caminho seria “instruir num certo grau os negros e mais que tudo moralizá-los, erguer o nível de cultura da sua raça”, mas advertia:

Não fiemos decerto exclusivamente dos negros o desenvolvimento nacional. Eles, porém, melhoram num ambiente de brancos: por isso e por causa da escassez, do relativo atraso mental e do enervamento da raça colonizadora, aquele desenvolvimento tem de procurar auxílio e fomento noutros povos, na expansão europeia.²⁶

Note-se que, à época, não obstante considerar a mestiçagem positiva para evitar as tensões raciais, Oliveira Lima via na pureza racial anglo-saxônica na América do Norte uma das explicações para o progresso dos Estados Unidos. Percebia nos descendentes dos ingleses uma “tendência para o melhor, desse anelo de progresso que pulsa nas veias da população norte-americana e que desde o princípio a conservou à distância do abastardamento resultante dos cruzamentos com raças inferiores”, e “por isso a raça americana vinga e prospera num meio cujas condições eram indubitavelmente inferiores às nossas, em vez de definhar fisicamente e atrofiar-se moralmente”.²⁷ Reverberava, assim, as proposições evolucionistas do racismo científico europeu e norte-americano que condenavam a mestiçagem, em meio a um profundo pessimismo quanto às possibilidades de progresso dos povos miscigenados, incluindo o brasileiro.

Em conferência realizada nos Estados Unidos em 1912, e no Brasil no ano seguinte, publicada na coletânea *America Latina e America Inglesa*, Oliveira Lima apontava uma mudança radical de postura quanto à mestiçagem, talvez um tanto resignado dada a extensão da miscigenação na população brasileira. Reverberava os debates sobre degeneração ou evolução através da mestiçagem suscitados no Primeiro Congresso Universal de Raças, realizado em Londres, em 1911, e que contou com a presença dos médicos e antropólogos João Baptista de Lacerda (1846-1915) e Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) como representantes do Brasil, bancados pelo governo de Hermes da Fonseca para difundir uma perspectiva otimista do povo brasileiro e sua terra, portanto “em íntima sintonia com as estratégias do governo brasileiro de promover o país na Europa”.²⁸ Oliveira Lima cita a “memória sobre os mestiços brasileiros”, apresentada pelo Dr. Lacerda, da qual extraiu duas conclusões: a primeira, de que o “mestiço, produto da união sexual do branco e do negro, não forma verdadeiramente uma raça, mas sim um tipo físico étnico variável, transitório, com tendência a

²⁶ Ibid., p. 53.

²⁷ Ibid., p. 211-212.

²⁸ SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates. In: **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi**. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012, p. 754. Segundo os autores, a comunicação de Lacerda intitulava-se *The Metis, or half-breeds, of Brazil*, e foi apresentada na sexta sessão do Congresso.

regressar para uma das raças fatoras do cruzamento”, promovendo o embranquecimento pela superioridade racial branca; já a segunda, indicava

[...] que a imigração crescente dos povos de raça branca, a seleção sexual, o desaparecimento dos prejuízos de raça cooperam para a extinção a breve trecho dos mestiços no Brasil, país que tornará no futuro, e não num futuro longínquo, segundo tudo leva a crer, um viveiro de gente branca e um foco de civilização latina.²⁹

Mais de uma década havia se passado entre as primeiras impressões de Lima sobre a questão do negro nos Estados Unidos e a conferência citada, e suas proposições sobre a mestiçagem se modificaram consideravelmente, indo além das de Lacerda na consideração dos potenciais do mestiço, assinalando que o “quadro parecerá ou não carregado em suas cores, segundo as predileções ou os preconceitos de cada qual”, destacando que “a influência moral europeia, mesmo sobre o produto cruzado, é tão poderosa”, que no Brasil havia mestiços destacados na política e nas letras, como Machado de Assis e Gonçalves Dias. E concluía, invertendo a lógica dos discursos pessimistas antes em voga:

Esses espíritos superiores animando corpos em cujas veias girava o sangue das raças chamadas inferiores, são o melhor documento da eficiência do cruzamento das ideias. Aliás, se a mestiçagem física imprime o seu cunho, porque a não imprimiria a mestiçagem moral, e se esta pode exercer-se no sentido da degradação, por que se não exerceria também no sentido inverso da elevação?³⁰

Assim, defendeu Lima que o “problema das raças”, ao contrário do ocorrido nos Estados Unidos, no Brasil estava sendo “liquidado do modo mais satisfatório, pela fusão, uma fusão em que os elementos inferiores acabarão breve por desaparecer no elemento superior”. E arrematava com uma severa advertência aos presentes:

Assim quando entre nós não existirem mais mestiços, quando o sangue negro ou índio se houver diluído no sangue europeu, [...] vós estareis ameaçados de conservar indefinidamente dentro dos vossos confins populações irreduzíveis, de cor diversa e de sentimentos hostis.³¹

Na conferência que encerra a coletânea comparativa de Lima, o otimismo com a mestiçagem física e moral, mais que isto, afetiva, no Brasil, atinge seu clímax, posto que

Dá ela origem a uma condição de equilíbrio social que se tornará estável logo que se acharem corrigidas diferenças de educação [...] e constitui o princípio de uma síntese afetiva que [...] representa uma tradição e encerra uma das melhores garantias do futuro dessas terras de civilização hispano-portuguesa.³²

Àquela altura, estava mais uma vez Oliveira Lima a par dos debates realizados no Brasil, particularmente após as contribuições de figuras de prestígio no meio intelectual nacional, como

²⁹ LIMA, s.d. [1913?], p. 28-29.

³⁰ Idem, p. 43-44.

³¹ LIMA s.d., opus cit, p. 44-45.

³² LIMA, s.d. op. cit., p. 160.

Euclides da Cunha e Silvio Romero, em livros, na imprensa e na Revista do IHGB, que passou a ser um dos centros de difusão desta agenda otimista quanto ao declínio da presença negra no Brasil. Em que pese a permanência dos preconceitos raciais, ainda hoje tão vivos no País, como destacou Roberto Ventura, a “valorização da mestiçagem e a ideologia do branqueamento foram contribuições originais que atenuaram, ainda que parcialmente, o racismo científico então dominante”, esforço no qual contribuiu de alguma forma Oliveira Lima.³³ Mantinha-se atualizado, e revia a cada passo seus pressupostos raciais. Seja como for, em carta a Freyre, de 20 fevereiro de 1921, Lima sinalizava que “no meu livro sobre os Estados Unidos, escrito quando tinha 29 anos, tenho um capítulo sobre o Problema Negro, mas não sei si hoje penso exatamente do mesmo modo. Pelo menos penso com mais largueza e com mais detalhe”.³⁴

Com efeito, o tratamento dado à questão ajuda a explicar o porquê da não reedição de *Nos Estados Unidos* enquanto Lima era vivo. Depois dos progressos nos debates envolvendo a questão racial, a obra de Lima parecia mesmo um tanto datada, superada.

Se quanto à questão racial a obra de Lima sobre os Estados Unidos tem seu ponto fraco aos olhos do público esclarecido do século XXI, no tocante ao gênero atinge alguns dos seus pontos altos, e um tanto *avant la lettre* para os padrões brasileiros oitocentistas, dedicando o capítulo IV inteiramente à influência da mulher na sociedade estadunidense — e o próprio livro à sua esposa, Flora, “companheira de vida e de trabalho”.³⁵ Considerando os Estados Unidos como um “paraíso das mulheres”, no qual havia um “sentimento de extrema deferência, quase veneração” para com elas, salientou seu vital papel na vida familiar e social, promovendo a instrução, a filantropia, as letras e artes, ocupando postos no mercado de trabalho e mesmo no ativismo político, não faltando exemplos de mulheres de destaque em ramos variados.³⁶

Para ressaltar a presença disseminada da mulher no mercado de trabalho, Oliveira Lima trouxe dados do censo de 1890 nos Estados Unidos, apontando a existência de “1.143 mulheres nas fileiras do clero”, bem como “4.557 formadas em medicina e cirurgia, 337 dentistas, 208 advogadas e 10.000 administradoras de correios”, em meio ao total de quase quatro milhões de trabalhadoras, mais de 20% da população feminina acima dos 10 anos no País. Acrescentava o autor que as mulheres tinham

³³ VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Viagem incompleta**. A experiência brasileira (1500-2000). Formação: histórias. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, pp.329-359, citação à p. 355.

³⁴ Carta Transcrita em FREYRE, 1970, op. cit., p. 183.I

³⁵ A dedicatória completa é a seguinte: “À minha querida companheira de vida e de trabalho, Flora Cavalcanti de Oliveira Lima, com todo coração dedico este volume de impressões de que ela participou”. In: LIMA, op. cit., p. v.

³⁶ LIMA, opus cit., trechos respectivamente das páginas 129 e 124.

“invadido todas as profissões, absolutamente todas, com exceção de duas, as de soldado e marinheiro”, e fez questão de destacar que o último recenseamento “inseria 4 mulheres entre os foguistas e maquinistas de trens de ferro”, e que havia presença feminina “entre os pedreiros, carpinteiros, artífices de carruagens, ferreiros, picheiros, cocheiros, e até uma mulher piloto”. Vivendo na capital estadunidense, constatava que nas “repartições públicas o número de mulheres cresce diariamente, estando em Washington na proporção de 1 para 3 em relação ao dos homens, e a experiência tem provado que trabalham mais e melhor do que estes”. E, como arremate, acrescentava que

De 1880 a 1896, o Patent Office concedeu mais de 2.500 patentes de invenção a mulheres, e para mostrar que as pesquisas industriais não são antagônicas num País de deveres domésticos, basta lembrar que somente na cidade de Nova York 27.000 mulheres sustentam seus maridos na impossibilidade destes darem de comer às famílias.³⁷

Com tal panorama, difícil não buscar comparações com a realidade brasileira, e Lima refletiu com ironia sobre o tratamento diverso dado às mulheres nos Estados Unidos e no Brasil:

À parte a questão da polidez individual, nasce a diferença sobretudo de que o Americano considera a mulher no geral como um ente de inteligência igual à sua, senão superior, pelo refinamento, capaz de discernir suas conveniências, ganhar seus meios de subsistência e julgar com idêntico acerto as coisas e os homens, ao passo que nós vivemos debaixo da impressão toda latina de que a mulher é um objeto de prazer e um móvel de luxo, sem direitos posto que com obrigações.³⁸

Escrevendo no começo daquela década de 1890, o escritor Adolpho Caminha já havia reparado na desenvoltura das norte-americanas no mercado de trabalho e na vida social, inclusive no trato com os homens:

O proverbial desembaraço das americanas manifesta-se a todo instante. Prontas sempre a repelir com dignidade um ataque à sua honestidade, elas se dirigem aos homens em qualquer parte, na rua ou nos salões, com a mesma simplicidade com que o fazem às amigas. O respeito entre os dois sexos, nas classes superiores, é um dos principais caracteres do povo americano.³⁹

Para Oliveira Lima, a forma como a mulher nos Estados Unidos mantinha-se “mais feminina”, mesmo sendo “tão ambiciosa de saber quanto de mando”, era digna de nota, em contraste com a submissão patriarcal da mulher no Brasil de então, e asseverava que a ação feminina, ao passar “do campo doméstico ao campo social, amaciando as asperezas do caráter nacional, melhorando os costumes, derramando a caridade e a instrução”, promovia “o progresso da sua pátria”, representando assim “um dos mais poderosos fatores da sua cultura”. Sobre tal inserção da mulher como

³⁷ *Ibidem*, p. 147-148.

³⁸ *Ibidem*, p. 125.

³⁹ CAMINHA, Adolpho. **No paiz dos Yankees**. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães Editor, 1894, p. 91.

protagonista na vida social, concluía que era aquilo que o Brasil teria “mais que tudo aprender dos Estados Unidos”.⁴⁰

Para efeito de comparação, quase 60 anos depois, o médico e ensaísta Antônio da Silva Melo, na contramão de Oliveira Lima, ressaltava que “muitos autores já perceberam que o caminho está errado e que a crescente industrialização e o predomínio da mulher na vida norte-americana não tem sido um fator favorável à felicidade do ser humano”. Na mesma obra, intitulada *Estados Unidos, prós e contras*, Silva Melo criticava justamente o que valorizara anteriormente Lima, considerando que o poder da mulher era tal que toda “a vida social daquela nação gira em torno das suas determinações, encontrando-se elas congregadas em classes e associações, cuja força constitui a verdadeira mola do país”. E completava que a “consequência desse estado de coisas tem sido desastrosa, tanto para o homem quanto para a própria mulher, como demonstram o insucesso dos casamentos, a multiplicação dos divórcios, o dinheiro que é gasto com psicanalistas”.⁴¹ Curioso notar que Oliveira Lima tratou de forma mais demorada acerca do associativismo típico estadunidense em seu *Nos Estados Unidos* exatamente quando tratava de maneira positiva das associações filantrópicas femininas e da participação em geral das mulheres como voluntárias e doadoras em obras sociais as mais diversas, levando a caridade aos necessitados, tais como os soldados feridos na Guerra de 1898. Segundo o diplomata brasileiro, tal associativismo teria implicações políticas as mais benéficas:

Para alcançar os enormes fins a que se propõe em qualquer campo, a mulher americana tem ao seu dispor, além de abundantes recursos materiais, a grande arma dos esforços coletivos. O poderoso espírito de associação dos Americanos é outra das impressões que logo de começo atuam no espírito do estrangeiro. Mercê de tal espírito, não só conseguiram eles realizar a mais perfeita organização política que uma democracia pode desejar, a saber, a que assegura a mais eficaz ação à opinião e reserva o menor campo de domínio ao indivíduo, cuja expansão física e moral se apresenta entretanto completa, em o que seria daninho aquele resultado; como alcançaram minorar numa importantíssima escala os sofrimentos dos seus semelhantes, pondo em comum e assim multiplicando os esforços singulares da caridade privada.⁴²

As reflexões acerca da política nos Estados Unidos ocuparam boa parte da obra de Oliveira Lima sobre o país. Não obstante a boa impressão que tinha do modelo político estadunidense, não se filiava aos entusiastas da sua aplicação literal ao Brasil. Criticava o autor pernambucano o fato dos Estados Unidos serem “o nosso atual figurino político, como o foi a Inglaterra”, com a Constituição de 1891 tendo sido, como o foi, “moldada na americana”. Em síntese, questionava a aplicabilidade das leis estadunidenses no Brasil sem que houvesse o contexto histórico e cultural que o embasara na

⁴⁰ LIMA, 1899, op. cit., p. 160-161.

⁴¹ MELO, A. da Silva. *Estados Unidos, prós e contras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p.4 e 8.

⁴² LIMA, 1899, op. cit., p. 137.

América do Norte, posto que “copiar uma Constituição é uma coisa, aplicá-la, porém, é outra. Não só um povo não pode imitar na perfeição o que é da essência de outro povo, como vai grande distância da ‘teoria literária’ do pacto fundamental de uma nação à sua prática ou aos usos políticos que àquela se sobrepõe”.⁴³

Para mitigar os inconvenientes que percebia nesta adaptação brasileira do regime republicano estadunidense, Lima defendia que sendo os

Estados Unidos a república federativa por excelência e o figurino político que escolhemos, o estudo dos precedentes, a teoria do sistema e ao mesmo tempo a explicação dos usos e costumes políticos que o transformaram, não são para desprezar. Pelo contrário, impõe-se, devem ser objeto de estudos especiais e meditados, apesar das condições diversas e, que se acham modelo e cópia, as quais são flagrantes.

Foi isto o que buscou o autor ao longo de sua obra, com tantos exemplos e digressões históricas, observações sobre o cotidiano da sociedade estadunidense e sua correlação com a prática política. Um dos costumes que mais chamou a atenção de Lima fora o espírito de tolerância e respeito à liberdade de opinião, mesmo no calor dos debates eleitorais. Bastante influenciado pelo francês Alexis de Tocqueville (1805-1859) em suas representações sobre a política estadunidense, Oliveira Lima analisava como a base do sufrágio havia se alargado, “passando de apanágio dos proprietários do solo a ser direito das grandes massas operárias, deslocando-se, portanto, nominalmente o eixo do poder do capital para o trabalho”. Entretanto, percebia como “o capital continua a desfrutar a antiga e essencial importância”, tendo em vista os elevados custos eleitorais, das máquinas partidárias mobilizadas para a conquista do “voto do cidadão soberano”.⁴⁴ Era esta polarização capital-trabalho, bem como a relação entre representantes e representados, que despertava a atenção de Lima:

O que nos Estados Unidos desde muito não há [...] é uma classe que governa e uma massa que é governada. A massa governa posto que sofrendo a inevitável influência da classe dos milionários, exercida por meio da corrupção e encontrando sua expressão por meio dos profissionais da política. Haveria luta sem a menor dúvida no dia em que a riqueza pretendesse passar de corruptora a dominadora; nas condições atuais, porém, o acordo parece estabelecido entre governantes e governados, ou por outra entre mandantes e mandatários, não havendo outrossim conquistas propriamente democráticas a efetuar nem tradições aristocráticas ou jacobinas a suplantar, e unicamente o bem-estar econômico a aumentar com igual interesse e mútuo benefício.⁴⁵

Ressaltando por diversas vezes o poder dos trustes na política, através do lobby, a corrupção, o baixo nível intelectual da classe política, constituída majoritariamente por homens de negócio, além

⁴³ LIMA, 1899, p. 214-215.

⁴⁴ LIMA, 1899, p. 12-13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 234.

das manipulações, conchavos e patronatos promovidos pelos líderes partidários, Lima percebe, contudo, na dinâmica do exercício político as vantagens do sistema estadunidense. Partindo da premissa de que havia uma necessária educação constitucional, um conhecimento e respeito às leis nos Estados Unidos, diferentemente do verificado no Brasil, argumenta que desta educação política emergia a opinião pública, que por intermédio das máquinas partidárias ganhava expressão nas plataformas políticas de cada partido, ao que o “político americano obedeceria antes cegamente à indicação dos seus eleitores porque esta equivale à vontade do partido, que é superior à sua, indiscutível como um cânon”.⁴⁶

Dentre os tantos possíveis destaques no pensamento de Lima sobre a política norte-americana, como as tendências socialistas do radicalismo político à época, ressalta-se o peso do Oeste como fiel da balança eleitoral em meio ao antagonismo entre o Leste e o Sul. Distante dos influxos atlânticos internacionais, o homem do Oeste dos Estados Unidos seria um “*yankee* acentuado, cujo espírito de iniciativa converteu-se numa extrema confiança nos próprios recursos, que nasce da cultura do individualismo e envolve o desprezo da experiência, e cujo sentimento democrático tornou-se quase demagógico”. Em outro momento, comentando as tendências isolacionistas da cultura estadunidense, percebe serem estas mais veementes no Oeste, onde a “corrente imperialista” era mais disseminada, e o orgulho “mais do que o de outra qualquer porção, o orgulho da *self made community*, que de nada carece”.⁴⁷

Oliveira Lima, como membro de carreira do corpo diplomático brasileiro, teve o privilégio de estar nos Estados Unidos quando da guerra contra a Espanha, em 1898, funcionando, de certa forma, também como uma espécie de correspondente de guerra, tamanha a atenção que deu ao conflito, acompanhando seu desfecho e prevendo as consequências para o futuro da política externa do país. Constatou que a guerra fez reacender o apetite de expansão territorial até há pouco satisfeito. Tendo caracterizado inicialmente a política externa estadunidense por dois traços, “continuidade e energia”, que sempre “escassearam à nossa”, tentava fazer a leitura da nova conjuntura aberta após a guerra de 1898:

O abandono da política de abstenção dos primeiros tempos de existência independente, da tradição de Washington escrupulosamente seguida durante um século: sob um certo ponto de vista é apenas uma transformação sem solução de continuidade; obedece no fundo aos mesmos impulsos práticos que tem sempre ditado a ação externa dos Estados Unidos.⁴⁸

⁴⁶ Ibid., p. 282.

⁴⁷ Ibid., p. 245 e 99, respectivamente.

⁴⁸ LIMA, 1899, p. 361 e 370, respectivamente.

Refletindo acerca da Doutrina Monroe (1823) num ambiente pós-guerra, mantinha uma posição de simpatia um tanto resignada, fatalista até, ao constatar que a “preponderância pois, da nação norte-americana no continente é mais do que uma intenção manifesta, é uma condição necessária, um resultado fatal, a que não há como fugir”. Em outro momento, ponderou que “o que os Estados Unidos têm sobretudo dado mostras de desejar é uma mútua confiança que dê origem à ligação das nações americanas, num intuito de expansão comercial bem natural e que a todas deverá aproveitar, e num fito de impressiva solidariedade política”.⁴⁹

Em 1905, estando Lima em Paris, percebeu com pessimismo o processo de aproximação geopolítica entre Estados Unidos e Grã-Bretanha, sendo que a “permanência no poder do partido republicano, com o seu pendor francamente imperialista, desenvolvido pela guerra com a Espanha”, favoreceria “indubitavelmente semelhante aproximação, tendente a sujeitar grande parte do mundo à raça anglo-saxônica, ainda que com esferas e interesses diversos”. Adiante, concluía que:

Sendo notória a tendência para explorar raças inferiores, abrangendo-se nesta dominação toda e qualquer raça destinada a servir, os impérios equivalerão no seu novo aspecto a sindicatos de capitalistas exploradores. Com o imperialismo político se combinarão os interesses econômicos baseados no monopólio e que a diplomacia tem por sua atual principal missão zelar e propagar, nos países pelo menos em que tais preocupações não parecem por demais vulgares e indignas de seu papel.⁵⁰

Em que pese a base discursiva racial, hoje notoriamente negada pela ciência, não deixa de ser uma passagem com uma análise um tanto pioneira sobre a relação entre capitalismo e imperialismo, vinda a lume em 1907, uma década antes da primeira edição de *Imperialismo, fase superior do capitalismo*, de Vladimir Lênin.

Anos antes, quando ainda estava nos Estados Unidos, Oliveira Lima se preocupou em ressaltar os caracteres positivos da cultura estadunidense. Sinalizava entre suas qualidades, o espírito pragmático, a honestidade, a inventividade e a busca pelo progresso material. Dentre as coisas que mais admirava talvez estivesse o apego generalizado ao trabalho, fundamento do *self made man*: “Para o americano não existe trabalho desonroso: desonrosa é apenas a preguiça”.⁵¹ Não obstante, em suas memórias, publicadas postumamente, percebia no final da vida o crescimento da intolerância, do criacionismo e da arrogância internacional no seio da nação estadunidense. Em tom de desilusão, confessava que em “30 anos que conheço os Estados Unidos, tenho visto crescer a criminalidade e

⁴⁹ Ibid., p. 366 e 381, respectivamente.

⁵⁰ LIMA, M. de Oliveira. **Cousas Diplomáticas**. Lisboa: A Editora, 1908, p. 135-6.

⁵¹ LIMA, 1899, p. 60.

diminuir a moralidade. Ao progresso material não corresponde o moral: aquele progresso é sobretudo materialista”.⁵²

Referências Bibliográficas

CAMINHA, Adolpho. **No paiz dos Yankees**. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães Editor, 1894.

FREYRE, Gilberto. **Oliveira Lima, Don Quixote gordo**. 2ª ed. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970.

GOMES, Ângela de Castro. **Em família**: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2006.

GOUVÊA, Fernando da Cruz. **Oliveira Lima**: uma biografia. Vol. I. Recife: Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, 1976.

JORNAL DO COMMERCIO, Ano 75, n. 199. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1896. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/21837>. Acesso em: 20 mai. 2017.

_____, Ano 77, n. 31. Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1897. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/23815>, acesso em 19 mai. 2017.

_____, Ano 77, n. 92. Rio de Janeiro, 02 de abril de 1897. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/24382>. Acesso em: 20 mai. 2017.

LIMA, Manuel de Oliveira. **Nos Estados Unidos**: impressões políticas e sociais. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1899.

_____. **Cousas Diplomáticas**. Lisboa: A Editora, 1908.

_____. **Memórias** (Estas minhas reminiscências...). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

_____. **America Latina e America Inglesa**: A Evolução Brasileira Comparada com a Hispano-Americana e com a Anglo-Americana. Rio de Janeiro, Paris: Livraria Garnier, s/d [1914].

MACEDO, Neusa Dias de. **Bibliografia de Oliveira Lima**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1968.

MELO, A. da Silva. **Estados Unidos, prós e contras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

REVISTA BRAZILEIRA, tomo IX, Janeiro a Março de 1897. Rio de Janeiro, s.ed. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/139955/10201>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

⁵² LIMA, M. de Oliveira. **Memórias** (Estas minhas reminiscências...). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937, p. 164.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi de Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n3/a08v7n3.pdf>>. Acesso em 25 mai. 2017.

VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Viagem incompleta**. A experiência brasileira (1500-2000). Formação: histórias. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p.329-359.

VERÍSSIMO, José. **Homens e coisas estrangeiras**. 1899-1908. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

A representação da Guerra do Vietnã e a crítica política no filme *Nascido para Matar*, de Stanley Kubrick

Luiz Octavio Gracini Ancona

Mestrando em História Social

Universidade de São Paulo (USP)

Bolsista FAPESP

luizancona@hotmail.com

Palavras-chave: *Nascido para matar*. Stanley Kubrick. Guerra do Vietnã. Cinema e História.

A violência como regra da cultura norte-americana

Nascido para matar (no original em inglês, *Full metal jacket*) é um filme de 1987, dirigido pelo cineasta estadunidense Stanley Kubrick, produzido e distribuído pela Warner Bros. Pictures. A obra teve seu roteiro adaptado do livro *Short-Timers*, relato autobiográfico de Gustav Hasford como *marine* e correspondente durante a Guerra do Vietnã, publicado em 1979. Mesmo tendo sido realizado por uma grande produtora, o filme em muito se distancia das convenções consagradas por Hollywood no tratamento da guerra, tanto pelo teor de seu discurso quanto pela estruturação de sua narrativa.

Por exemplo, na primeira parte da obra, que ocupa quarenta e cinco minutos de um total de cento e dezesseis, acompanhamos um pelotão de *marines* não em atuação na guerra, mas durante seu treinamento de oito semanas em um quartel militar isolado em uma ilha na Carolina do Sul. Os eventos que nos são apresentados se sucedem em 1967 e são narrados, em voz *Over*, pelo protagonista, o soldado Joker. O filme inicia com uma sucessão de primeiros-planos dos rostos, melancólicos e cabisbaixos, dos soldados ingressantes tendo seus cabelos raspados, acompanhada pela canção em ritmo *country* de Johnny Wright, *Hello Vietnam*. Já nessa primeira sequência, nos é apresentado um dos elementos fundamentais da narrativa de *Nascido para matar*: a ironia. Aqui, no caso, há ironia na articulação entre imagem e som. A tristeza evidente nas faces dos recrutas contrapõe-se ironicamente à canção de Wright, que é extremamente apologética à participação dos EUA na guerra, conforme atestam alguns versos como: “*America tem um problema a ser resolvido/Devemos conter o comunismo naquela terra/Ou a liberdade começará a escorregar pelas nossas mãos*”.

As cabeças raspadas marcam o ritual de passagem, iniciação, característico da instituição militar, na qual os jovens recrutas são destituídos de suas caracterizações individuais. Agora estão todos submetidos aos mesmos cortes de cabelo, às mesmas vestes uniformizadas, às mesmas normas rígidas de higiene e organização, assim como deverão todos serem doutrinados de acordo com o mesmo ideal. Foram retirados de seus papéis sociais enquanto estudantes, trabalhadores, filhos, ou o que quer que fossem, para serem disciplinados a desempenharem uma nova função: a de *assassinos*.

Na sequência seguinte somos apresentados ao Sargento Hartman, o instrutor do pelotão, que discursa aos berros caminhando frente à fileira de soldados. Sua fala é autoritária e agressiva, e reforça a descaracterização dos jovens sob a nova condição de recrutas. Estes são afastados até mesmo de seus nomes, sendo pejorativamente apelidados pelo sargento, que não lhes poupa ofensas e humilhações, tratando-os por “vermes”. As intenções do treinamento que será aplicado por Hartman são explicitadas: formar agentes da morte (“*vocês serão sacerdotes da morte, pregando pela guerra*”). Assim como é esclarecida também a forma de tratamento que será imposta aos jovens durante o processo: a mais completa desumanização.

Ao escolher ambientar uma parte significativa de um filme de guerra em um espaço *anterior à guerra*, de formação, Kubrick foi muito além de uma crítica à participação dos EUA na Guerra do Vietnã. Conforme apontou a historiadora Ana Paula Spini, em *Nascido para matar* “traça-se a criação, dentro da instituição militar, do assassino na sociedade norte-americana”¹. Em determinada sequência, Hartman ensina aos soldados sobre o “instinto assassino”, o qual deve ser bem empregado caso estes desejem sobreviver em combate. Assim, na concepção do instrutor, não é o treinamento militar que ensina os jovens a matar; estes são assassinos por instinto, *natureza*. Ao treinamento cabe apenas dar aos recrutas as condições para o controle e o uso efetivo desta potencialidade inata do homem, voltada para um fim justo, que é a guerra. O ponto de vista do filme, no entanto, é exatamente o oposto dessa formulação de Hartman. O primeiro bloco da obra expõe justamente a formação do assassino por meio da ideologia militar e de seus métodos disciplinadores.

Para isso, a narrativa foca na trajetória do soldado Gomer Pyle, aquele que desde o primeiro momento é o mais cruelmente humilhado pelo sargento. Ridicularizado por sua condição física, chamado insistentemente de “gordo”, Pyle apresenta, inicialmente, dificuldade nos treinamentos e é o tempo todo oprimido por isso. Em dado momento, o sargento se enfurece ao encontrar um *donut* escondido entre os pertences do recruta. A medida punitiva tomada por Hartman é aplicar um castigo

¹ SPINI, Ana Paula. Combates de memória. Detração e resgate dos veteranos do Vietnã. **Revista eletrônica da Anphlac**, n. 07, pp. 03-26, 2008. p. 10.

não ao jovem infrator, mas a todos os seus colegas. A cada vez que Pyle apresentar um erro de conduta, serão os outros recrutados quem pagarão com exercícios físicos pesados. Tal medida, obviamente, leva o coletivo de soldados a se voltarem contra o colega e, certa madrugada, o espancam enquanto dorme. A sequência encerra-se em alta intensidade dramática com Pyle chorando copiosamente em sua cama.

A partir desse ponto, a personagem de Pyle assume um novo papel na narrativa. A cada vez que Hartman faz seus discursos de apologia ao “instinto assassino”, a câmera foca o rosto do recruta em expressão furiosa e obsessiva, típica das representações de assassinos psicóticos nos filmes de horror. O grupo inicia seus treinamentos de tiro, nos quais Pyle demonstra exímia habilidade. O sargento chega mesmo a afirmar: “*acho que finalmente encontramos algo que você faça bem*”, “ *você nasceu de novo*”! O soldado passa a ter um comportamento obcecado com seu rifle, excessivamente preocupado com a sua limpeza e manutenção para garantir seu bom funcionamento. Em dado momento, Joker o flagra conversando com a arma.

Na última noite dos jovens soldados na ilha, já após a cerimônia de formatura, Joker, durante sua ronda noturna, encontra Pyle sentado no banheiro, expressão ensandecida na face, armado com seu rifle e manuseando balas. Pyle levanta-se, carrega a arma e brada o hino em louvor ao rifle. Todos no quartel acordam, Hartman vai ao banheiro conferir e é morto enquanto tenta interpelar Pyle, utilizando sua costumeira estratégia de agressões verbais e desqualificações. Logo em seguida, o soldado se suicida com um tiro na própria boca.

É dessa maneira que se conclui a primeira parte do filme, assim como a transformação de Gomer Pyle no bem-sucedido assassino. Ou seja, foi ele o recruta quem primeiramente atingiu as metas visadas pelo treinamento militar. No entanto, os métodos utilizados ao longo desse treinamento — humilhações e castigos, por parte de seu superior e também de seus colegas — levaram a personagem à “loucura”, a investir seu “instinto assassino” contra aqueles de cujo lado ele deveria estar e, por fim, contra si mesmo. O militarismo, e seus métodos de disciplinamento de corpos e mentes, justifica a guerra contra um inimigo externo em nome de uma causa maior mas é, na verdade, nocivo para a própria sociedade estadunidense e seus cidadãos.

Tal crítica está também sintetizada em uma sequência-chave, na qual Hartman discursa aos recrutados sobre a excepcional pontaria dos *marines*. O sargento cita dois membros da corporação como exemplos de exímios atiradores: Lee H. Oswald, o assassino de Kennedy (que acertou um alvo em movimento a 80 metros de distância, disparando apenas três tiros em seis segundos), e Charles

Whitman, que assassinou doze pessoas em Austin atirando do 28º andar de um prédio a 450 metros de distância.

A crítica ácida e feroz à instituição militar e à sua ideologia se estende a uma crítica a determinados valores formadores da identidade nacional americana, denunciados sob a chave da ironia e do cinismo a partir das falas do instrutor Hartman. O principal valor defendido pelo sargento é o da *masculinidade*, o qual está, logicamente, associado à homofobia e à misoginia. Hartman emprega ofensas homofóbicas ou que feminizam os soldados a fim de desqualificá-los. Já em sua apresentação ao grupo, o instrutor questiona a heterossexualidade de seus recrutas. Dessa forma, heterossexualidade e virilidade aparecem aqui como valores indispensáveis à formação dos futuros combatentes. Tal “culto ao masculino” beira a infantilidade, como na sequência em que sargento e recrutas marcham com o rifle no ombro direito e a mão esquerda sacodindo o pênis, enquanto entoam “*This is my rifle, this is my gun! This is for fighting, this is for fun!*”! Certa noite, o sargento, com seu habitual tom de escárnio, instrui os soldados a dormirem com seus rifles, que deverão receber nomes de mulher. Em tal fala, fica evidente a objetificação da mulher, que pode ser substituída por uma arma de fogo, assim como a associação entre masculinidade e militarismo.

Não por acaso o soldado Joker, logo na apresentação do Sargento Hartman, provoca o instrutor chamando-o de “John Wayne”, devido ao seu estilo agressivo e autoritário. O sargento, também não por acaso, veste um chapéu de *cowboy*. Ao estabelecer essas referências ao universo discursivo do *western*, *Nascido para matar* coloca em discussão o papel do cânone cinematográfico na construção de certas ideologias estadunidenses criticadas pela obra. Isso pois o *western* foi um gênero que, tradicionalmente, trabalhou o *mito da fronteira* norte-americano e defendeu o *ideal civilizatório* nele implícito. São muitos os filmes do gênero em que a “civilização” expande suas fronteiras ao confrontar-se com a barbárie das populações indígenas, as quais recebem caracterização vilanesca.

Em uma sequência-chave na segunda parte do filme, o ícone John Wayne é novamente retomado. Os soldados brincam de encenar um *western*. Cada um se atribui um papel clássico e quando questionados “*quem serão os índios*”, a resposta é certa: “*deixe os vietnamitas brincarem de índios*”. No faroeste da Guerra Fria, os vietnamitas são os vilões que devem ser dizimados, como o eram os indígenas no *wilderness* norte-americano.

Outros dois valores bastante mobilizados nas falas de Hartman que visam legitimar a guerra são o *nacionalismo* e o *cristianismo*. Os soldados realizam uma oração em nome de seu rifle, jurando defenderem sua pátria. Na noite de natal, Hartman e os recrutas cantam “*parabéns para você*” para Jesus e o sargento informa: “*Padre Charlie vai lhes ensinar sobre como o mundo livre vencerá o*

comunismo com a ajuda de Deus e de alguns marines. Deus tem uma ereção pelos marines porque nós matamos tudo aquilo que nós vemos pela frente. Ele joga Seus jogos, nós jogamos os nossos! Para mostrar nossa admiração por tamanho poder, nós mantemos o paraíso cheio de almas frescas". Os *marines* são, então, agentes assassinos a serviço do país, da "liberdade" e também de Deus. Mais uma vez, o discurso de Hartman beira ao cúmulo do ridículo. Embora extremamente profanadora, tal fala, dentro do discurso construído pelo filme, expõe o caráter indissociável entre os valores morais cristãos e a ideologia militarista no interior da cultura norte-americana.

Assim, pode-se afirmar que o filme de Kubrick não apenas critica o militarismo, mas evidencia o que há de violento e autodestrutivo na cultura e na sociedade estadunidenses como um todo. A violência e o comportamento assassino não são exceção, mas *regra* da cultura norte-americana. É nesse sentido que, nas falas do sargento Hartman, a ideologia militar é inseparável de outros valores constitutivos da mitologia identitária nacional — a masculinidade, o cristianismo, o nacionalismo, o mito da fronteira e seu propósito civilizador. Em outras palavras, *Nascido para matar* lembra aos seus espectadores o quanto a mítica da guerra nos Estados Unidos é parte fundamental da narrativa de formação da nação, bem como dos princípios da democracia liberal capitalista².

Notícias do campo de batalha

Na segunda parte do filme, somos enfim introduzidos ao cenário da guerra. No entanto, mais uma vez, as expectativas em relação ao gênero "Guerra do Vietnã" são frustradas. Não estamos, na selva, como é o caso de outras produções emblemáticas sobre o evento, mas em um espaço urbano. Dessa forma, o Vietnã de Kubrick não é reduzido à "selvageria" e oposto à "civilização". Pelo contrário, a dita civilização, a modernidade e o capitalismo já embarcaram naquelas terras, o que, inclusive, é o que dá contexto ao conflito que ali se trava no momento.

Nessa parte da obra acompanhamos mais de perto o protagonista Joker que agora atua enquanto correspondente militar no Vietnã. Novamente, quebra de expectativas e fuga das convenções: nosso protagonista não é um herói, másculo, viril e exímio combatente, como certas figuras clássicas dos filmes de guerra. É um garoto de óculos, presunçoso, apelidado pelo seu instrutor de "palhaço"; pretensamente cínico e intelectual, mas que resulta apenas incoerente. O jovem veste um capacete com os dizeres "*Born to kill*" e, do lado esquerdo da farda, um *bottom* com o símbolo da

² SPINI, Ana Paula. O mito da guerra nos Estados Unidos. **Recôncavo: Revista de História da UNIABEU**, v. 01, n. 01, pp. 44-67, ago.-dez. 2011. pp. 60-61.

paz típico do movimento *hippie*. Segundo ele, quando questionado por um superior, expressa “*a dualidade do homem, aquela coisa junguiana*”.

Ao abordar a atuação dos jornalistas militares na cobertura dos combates, Kubrick toca em uma dolorosa ferida da história oficial dos Estados Unidos: a cobertura da Guerra do Vietnã pela mídia oficial. Tal conflito foi um “marco na “deslegitimação” da guerra; nunca havia sido tão difícil para a propaganda governamental “vender a ideia da guerra”. As falas do tenente Lockhart, chefe do jornalismo, são claras ao definir seus propósitos para seus subordinados: “*caso vocês não saibam, essa não é uma guerra particularmente popular; é o trabalho de vocês reportar o que estes civis que se perguntam ‘por que estamos aqui’ ignoram*”.

Joker e um colega, Rafterman, são enviados pelo tenente para cobrir os combates na região de Hue, uma velha cidade vietnamita, onde acompanharão um pelotão comandado pelo sargento Cowboy. Ora, se a função dos correspondentes militares é produzir notícias que justifiquem a guerra à população norte-americana, aquilo com o que Joker se depara em seu percurso é pouco “justificador”. Os campos de batalhas são regidos por horror e irracionalidade. Não há espaço para argumentos legitimadores no que nos é apresentado. Em seu trajeto a Hue, Joker e Rafterman estão acompanhados de um atirador insano que dispara indiscriminadamente do alto do helicóptero contra civis vietnamitas em um campo de arroz. Ele se orgulha, com riso psicótico, de ter matado 157 vietnamitas. Joker questiona indignado como ele pudera matar mulheres e crianças, ao que o atirador responde com escárnio: “*fácil, é só não mirar muito neles! A guerra não é o inferno*”?

Próximo ao término do filme, temos uma longa sequência (de cerca de vinte e cinco minutos), que corresponde ao momento de clímax da obra, na qual o pelotão confronta um *sniper* inimigo nos escombros incendiados da velha cidade de Hue. Três dos soldados norte-americanos, incluindo o comandante Cowboy, são assassinados sem que consigam sequer identificar a localização do atirador. Quando os remanescentes do grupo enfim encontram o adversário no interior de um prédio em ruínas, este revela-se uma jovem e aparentemente delicada garota. Aqui, há a desconstrução absoluta da associação entre virilidade e eficiência militar defendida ao longo de todo o treinamento no quartel. Os *marines* — homens indestrutíveis, sem medo, dotados de exímia pontaria, como defendia o sargento Hartman — perdem três homens para uma única mulher, atiradora habilidosa, que oferece bastante dificuldade em ser derrotada.

Após ser finalmente baleada, a jovem agoniza no chão rodeada pelos soldados norte-americanos e implorando para ser morta. O grupo pretende deixá-la à espera da morte, e Joker é o único que se opõe. Por esse motivo, é ele quem acaba por desferir o tiro fatal que encerra o sofrimento

da vietnamita. Dessa forma, nosso “herói” enfim cumpriu o papel esperado pelo disciplinamento militar e pela cultura estadunidense: o de assassino. *Nascido para matar* insere seu protagonista na lógica violenta que critica. Por mais que seu humor debochado e seu *bottom* da paz tentem forjar uma caracterização “humanista” e “antiguerra”, Joker também não escapa de ter sua frágil moral “corrompida” pelos valores assassinos que regem a sua sociedade. Assim como, no primeiro bloco, o protagonista hesita por um momento enquanto o pelotão espanca Gomer Pyle; no entanto, ao final, cede e golpeia o colega repetidas vezes. O tiro de misericórdia que disfire na *sniper* inimiga tem um fim supostamente humanitário, mas não deixa de ser a execução de uma vida humana. *Nascido para matar*, diz seu capacete. Por meio dessa irônica caracterização de sua própria protagonista, o filme estende sua crítica também à certa juventude branca, universitária, intelectual e supostamente politizada do período.

Na última sequência, o grupo de *marines* marcha em retirada da cidade de Hue em ruínas, o cenário tomado pela fumaça que emana dos prédios em destroços incendiados. A voz *over* de Joker anuncia: “*nós cravamos nossos nomes na história o bastante por hoje*”. O pelotão canta a “marcha do Mickey Mouse” – clara associação irônica entre o horror da guerra e um dos ícones máximos da indústria cultural e da cultura *pop* norte-americanas.

Enfim, o narrador-protagonista lança suas palavras derradeiras: “*Eu estou tão feliz que eu esteja vivo. Estou em um mundo de merda, é verdade, mas eu estou vivo! E eu não tenho medo*”. Em seu discurso final, Joker até menciona a história, que é uma experiência necessariamente coletiva, mas encerra centrando-se em sua própria individualidade. Ele está vivo, e é isso que lhe interessa. E, depois de vivida a experiência de tornar-se um assassino, ele é agora desprovido de medo. O herói às avessas sai de cena tendo atingido os desígnios máximos da instituição militar: homens indestrutíveis e destemidos.

Disputa pela memória e crítica política

Concluindo: por meio da representação fílmica da história, *Nascido para matar* posiciona-se no debate pela memória em torno da Guerra do Vietnã nos Estados Unidos. Debate este que certamente constitui um dos grandes “traumas” da memória norte-americana na segunda metade do Século XX. Já no final da década de 1960, ainda durante o conflito, vêm à tona as primeiras denúncias de atrocidades cometidas pelo exército americano em solo vietnamita. As primeiras levadas de

veteranos que regressam ao seu país não são vistas como heróis, mas como “*baby killers*” e desajustados sociais³.

Foi visando reverter esse cenário de pessimismo generalizado que o candidato republicano Ronald Reagan lançou-se à presidência em 1980. Sua promessa eleitoral era “retomar o lugar dos Estados Unidos no mundo” — próximo de uma certa promessa de “*make America great again*” vista recentemente. Em sua campanha, Reagan — um ex-ator de filmes B de *western* — valeu-se de sua imagem de *cowboy* por meio de exposição midiática e da sua associação aos dois atores mais emblemáticos do gênero: Clint Eastwood e John Wayne. Em seus discursos, mobiliza a tradição da narrativa nacional e resgata o “mito do excepcionalismo norte-americano”. Os EUA tinham um destino a cumprir: “a promoção da paz e da liberdade global”. Ou seja, era preciso derrotar o inimigo soviético⁴.

Reagan foi eleito por dois mandatos consecutivos (1981-1989). Sua política externa que “reativou” a Guerra Fria dependia de uma revalorização das instituições militares. Para isso, “Reagan foi o porta-voz de um revisionismo histórico sobre a Guerra do Vietnã, apresentando-a como nobre e altruísta, que poderia ter sido vitoriosa se os políticos liberais de Washington não tivessem atado as mãos dos militares”⁵.

Paralelamente, a década de 1980 nos EUA também viu surgir uma vasta produção da indústria cultural sobre o Vietnã. No que diz respeito ao cinema, em muitos filmes há o tom do revisionismo reaganista que visa resgatar a imagem positiva do militar. Como exemplos, citamos a série *Rambo*, iniciada em 1982 e na qual celebra-se a virilidade e a violência, e *Top Gun*, de 1986, no qual o treinamento militar na marinha norte-americana é cenário para uma trama de ação e romance, protagonizada pelo astro, iniciante à época, Tom Cruise. Mas Hollywood nunca foi ideologicamente homogênea⁶. Outras obras da mesma década posicionam-se criticamente em relação ao revisionismo da Guerra do Vietnã e à positivação do militarismo. E é aí que se insere a representação histórica realizada por Stanley Kubrick em *Nascido para matar*.

Nesse sentido, conclui-se que *Nascido para matar*, através da escrita fílmica da história, posiciona-se criticamente nos debates de memória característicos de seu momento de produção. Em um contexto no qual o presidente-*cowboy* da nação defendia o militarismo e prometia enfim derrotar o inimigo maléfico, o filme de Kubrick lembra aos espectadores norte-americanos os horrores de uma

³ SPINI, Ana Paula. *Op. cit.* 2008. p. 03.

⁴ SPINI, Ana Paula. *Op. cit.* 2011. p. 63-65.

⁵ Idem. *Ibidem.* pp. 64-65.

⁶ Idem. *Op. cit.* 2008. pp. 08-10.

guerra perdida que, vinte anos antes, já se justificava em nome do fim do comunismo. Assim como, em oposição ao culto de Reagan à mitologia da fronteira expressa no *western*, *Nascido para matar* desconstrói John Wayne, o *cowboy* e o macho viril. Todos eles são filhos de uma cultura nacional que se pretende cristã, democrática, liberal, *excepcional*, civilizatória; mas que resulta apenas violenta e *assassina*. Na narrativa de Kubrick, os *baby killers* do Vietnã, o assassino de Kennedy e o *serial killer* de Austin são igualmente filhos dessa cultura. Não são os jovens soldados quem nasceram para matar; é a nação quem tem suas raízes na guerra, no genocídio e na expansão militar.

Referências bibliográficas

SPINI, Ana Paula. Combates de memórias. Detração e resgate dos veteranos do Vietnã. **Revista Eletrônica da Anphlac**, n. 7, pp. 3-26, 2008.

_____. O mito da guerra nos Estados Unidos. **Recôncavo: Revista de História da UNIABEU**, v. 01, n. 01, pp. 44-67, ago.-dez. 2011.

Sobrevivendo ao teste do tempo: Samuel Huntington, Sid Meier's Civilization e o choque de civilizações

Marco de Almeida Fornaciari

Doutorando em História Social da Cultura

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Bolsista CAPES

mformaciari@gmail.com

Palavras-chave: Sid Meier's Civilization. Videogame. Samuel Huntington. Choque de civilizações. Guerras culturais.

Em 1993, o cientista político estadunidense Samuel Huntington publicou, no periódico *Foreign Affairs*, um polêmico artigo intitulado *The Clash of Civilizations?*. Neste texto, defende a seguinte hipótese: no mundo pós-Guerra Fria, os conflitos na política global terão natureza cultural, mais do que econômica ou ideológica. Para Huntington, o mundo que surgiria dos escombros do Muro de Berlim seria um mundo marcado pelo confronto entre civilizações, definidas como:

o mais alto nível de agrupamento cultural e o mais largo nível de identidade cultural que as pessoas têm, com a exceção daquele que distingue humanos de outras espécies. É definida simultaneamente por elementos objetivos comuns, como linguagem, história, religião, costumes, instituições, e pela auto identificação subjetiva das pessoas¹.

Mas Huntington não afirma que civilizações surgem no final do século XX: em seu livro *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, publicado em 1996, considera que “a história humana é a história das civilizações”². Tais agrupamentos culturais amplos teriam existido ao longo de toda a história, diferenciando gregos de persas na Antiguidade tanto quanto diferenciariam japoneses de estadunidenses atualmente. Algumas civilizações, como a egípcia, teriam perecido; outras, como a indiana, sobreviveriam até os dias de hoje.

¹ “A civilization is thus the highest cultural grouping of people and the broadest level of cultural identity people have short of that which distinguishes humans from other species. It is defined both by common objective elements, such as language, history, religion, customs, institutions, and by the subjective self-identification of people”. HUNTINGTON, Samuel P. *The clash of civilizations?* **Foreign Affairs**, v. 72, n. 3, p. 22-49, 1993. p. 24.

² “Human history is the history of civilizations”. HUNTINGTON, Samuel P. **The clash of civilizations and the remaking of world order**. Nova York: Simon & Schuster, 1996. p. 40.

O cientista político não era o único a propor, à época, uma interpretação da história marcada por um conflito entre civilizações. Em 1991, a editora e desenvolvedora estadunidense de videogames MicroProse lançou *Sid Meier's Civilization*, obra que deu origem à franquia que me proponho a analisar. Seu desenvolvimento foi chefiado por dois *game designers*³, Sid Meier e Bruce C. Shelley. Em *Civilization*, o jogador assume o controle de uma das catorze civilizações disponíveis (romanos, babilônios, alemães, egípcios, americanos⁴, gregos, indianos, russos, zulus, franceses, astecas, chineses, ingleses e mongóis) e deve, através da expansão territorial, conquista militar, desenvolvimento urbano e progresso tecnológico, derrotar as demais civilizações competidoras, seja por vias bélicas ou através da construção e lançamento de uma espaçonave, simbolizando uma vitória na corrida espacial.

Nos Estados Unidos da década de 1990 surgiriam, então, duas leituras em que a história da humanidade é definida como um conflito intercivilizacional: a do cientista político Huntington e a do videogame *Civilization*. Tal proximidade levaria o antropólogo polonês Kacper Poblocki ao extremo de considerar que, “ainda que elogios e críticas da tese do choque de civilizações tenham comumente sido endereçados a Huntington, Meier foi o primeiro, tem mais a dizer, e [...] parece mais convincente”⁵. Apesar da ousada sugestão de Poblocki comparar duas obras qualitativamente diferentes — Huntington escreve segundo os padrões acadêmicos, enquanto Meier cria jogos de acordo com as demandas do mercado de videogames —, ela sublinha as similaridades entre ambas. Dessa forma, meu interesse neste artigo é tecer algumas considerações e levantar algumas hipóteses relativas a como interpretar essas leituras da história, espacial e cronologicamente tão próximas⁶.

Huntington e o choque de civilizações

A tese de Huntington teve grande repercussão não só no meio acadêmico, mas também entre políticos e personagens de destaque no cenário das relações internacionais. Particularmente após os

³ Um *game designer* é o profissional responsável por projetar os sistemas que constituirão o videogame quando acabado. Em alguns casos, ele ou ela tem uma ideia sólida de como deve ser o produto final, e os demais desenvolvedores (programadores, artistas gráficos, músicos, etc.) apenas atuam para concretizá-la; em outros, o processo de desenvolvimento é mais fluido e vários membros da equipe contribuem com suas próprias ideias.

⁴ Ao longo deste projeto, utilizarei “estadunidenses” para referir-me aos naturais dos Estados Unidos da América. O termo “americanos” será usado para referir-se a estes apenas quando originário das fontes discutidas.

⁵ “Although praise or criticism of the clash of civilizations thesis has usually been mailed to Huntington, it is Meier who was first, has more to say, and [...] seems more convincing”. POBLOCKI, Kacper. *Becoming-state: the bio-cultural imperialism of Sid Meier's Civilization*. *Focaal*, n. 39, p. 163-177, 2002. p. 163.

⁶ Esse é o ponto de partida para a pesquisa que desenvolvo no doutorado do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; estando ela numa fase inicial, interesse-me aqui menos em apresentar conclusões e mais em discutir possibilidades.

atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, a noção de um choque civilizacional aos moldes de Huntington entre o “Ocidente” e o “Islã” — duas das oito civilizações que ele considera existirem no mundo contemporâneo, sendo as outras as civilizações sínica, japonesa, hindu, latino-americana, ortodoxa e, potencialmente, africana — ganhou grande força. Como aponta o filósofo francês Francis Wolff,

Com efeito, várias redes islâmicas transnacionais, das quais a Al-Qaeda é a mais conhecida, travam uma guerra religiosa mundial (para expulsar os infiéis dos lugares sagrados), e ao mesmo tempo uma guerra política (para unificar politicamente o mundo muçulmano e impedir de todas as maneiras a integração das minorias muçulmanas os países europeus ou nos Estados Unidos). Essas finalidades estratégicas passam pelo objetivo tático que consiste em enfrentar diretamente o “Ocidente cristão”, encabeçado pelos Estados Unidos, denominados como “o Grande Satã”, país que simboliza a um só tempo a onipotência racionalista, o cristianismo individualista e o materialismo moderno, os três inimigos, segundo a Al-Qaeda, da civilização, ou seja, do islã. Os atentados criminosos de 11 de setembro contra os Estados Unidos, pela primeira vez no âmago do país inimigo, foram sua mais espetacular manifestação. Nas horas que se seguiram aos atentados, o presidente dos Estados Unidos se colocou no mesmo terreno, o da luta da civilização contra a barbárie: ele falou em “cruzada”, em “luta do Bem contra o Mal”, e qualificou os atentados como “ataque à civilização” — estando os islâmicos o lado do Mal e da barbárie. O presidente do Conselho italiano, Silvio Berlusconi, foi mais explícito em seu desprezo, afirmando a “supremacia da civilização ocidental sobre o islã”⁷.

Entretanto, na mesma medida em que a tese do choque de civilizações ganha apoiadores dos dois “lados” desse suposto choque, ganha também críticos, que se opuseram a ela por diversos ângulos. Edward Said, por exemplo, considera Huntington reducionista ao ignorar a mutabilidade das “fronteiras” entre civilizações e mesmo os intermináveis debates internos sobre qual seria a “essência” de uma civilização. Para ele

Huntington é um ideólogo — alguém que quer transformar “civilizações” e “identidades” em algo que elas não são, entidades estanques e fechadas, destituídas das múltiplas correntes e contracorrentes que animam a história humana e que, ao longo dos séculos, tornaram possível que essa história não apenas contenha guerras de religião e conquista imperial, mas que também seja feita de intercâmbios, fertilizações cruzadas e partilhas⁸.

Walter Mignolo, por sua vez, questiona as bases da definição da América Latina como uma civilização distinta do Ocidente. À afirmação de que a América Latina possui uma “cultura autoritária” mais pronunciada que a Europa e a América do Norte, por exemplo, responde que

aparentemente, Huntington não percebe o fascismo e o nazismo como autoritários. Tampouco percebe o fato de que o autoritarismo dos Estados Unidos, a partir de

⁷ WOLFF, Francis. Quem é bárbaro. In NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 19-43. p. 19. Grifos meus.

⁸ SAID, Edward. The clash of ignorance. **The Nation**, 22 out. 2001. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/clash-ignorance/>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

1945, projetou-se no controle das relações internacionais numa forma nova de colonialismo, um colonialismo sem territorialidade⁹.

Por fim, comentando as oito civilizações que Huntington entende existirem na atualidade, Tzvetan Todorov critica os critérios usados pelo autor para definir o que é uma “civilização”:

Salta aos olhos a fragilidade de um elemento: o das próprias “civilizações”. Ao utilizar a palavra no plural, Huntington atribui-lhe, portanto, o sentido de “grandes culturas” no espaço e/ou no tempo. Entretanto, a simples leitura da enumeração dos oito é suficiente para detectar o deslize de um critério para outro: ora prevalece a religião, ora a língua, ora a geografia. E resulta que tais civilizações não formam um sistema coerente: algumas correspondem a um grande país, enquanto outras reúnem populações extremamente heterogêneas¹⁰.

Os três autores atacam o argumento de Huntington por várias frentes: há questionamentos à interpretação essencialista das civilizações como unidades imutáveis; aos limites específicos das civilizações definidas pelo estadunidense; e aos critérios gerais usados por ele para defini-las. Muitas das críticas se interpenetram: Todorov, por exemplo, como Said, sublinha a existência de intercâmbios e misturas culturais intercivilizacionais que o cientista político parece não considerar um obstáculo a sua tese¹¹.

Dadas todas as objeções à tese do choque de civilizações, há uma pergunta a ser respondida: por que ela obtém tanta popularidade? O que faz com que pareça viável interpretar a história humana dessa forma? Todorov sugere uma linha de raciocínio relevante para começarmos a construir uma resposta. Para ele, a tese

propõe uma explicação simples, e acessível a todos, da complexidade das relações em escala planetária e, ao mesmo tempo, indica a maneira de impedir que se produzam as consequências indesejáveis da situação atual. Concretamente, Huntington afirma que o bem-estar dos ocidentais, ou seja, norte-americanos e europeus do Oeste, está ameaçado, além de sugerir um remédio para essa enfermidade. Duas frases, no início do livro, resumem sua tese. A primeira apresenta-se como uma constatação: “Atualmente, os conflitos mais perigosos ocorrem nos dois lados da linha que separa as principais civilizações do mundo”. E a segunda frase é uma recomendação: “A sobrevivência do Ocidente depende da reafirmação pelos norte-americanos de sua identidade ocidental; os ocidentais devem [...] unir-se para revigorar a civilização ocidental contra os desafios desencadeados pelas civilizações não ocidentais”. Como as civilizações lutam entre si, estamos em perigo de vida, e por isso, devemos defender-nos¹².

⁹ MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 33-49. p. 45.

¹⁰ TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações**. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 105.

¹¹ *ibid.* p. 106.

¹² *ibid.* p. 104.

A combinação entre uma explicação simples da situação contemporânea e uma recomendação que solucionaria os principais problemas enfrentados pelo Ocidente seria, assim, a principal explicação para a sedução que a tese do choque de civilizações exerce. Contudo, a mesma tem implicações para além de seu contexto imediato. Como indica Todorov, para Huntington,

o choque, o conflito e a guerra exprimem o estado das relações internacionais. O ponto de partida de sua pesquisa, como já vimos, consiste em procurar o que, no mundo contemporâneo, substituiu o antigo inimigo soviético; ele nem cogita na eventualidade de que a articulação amigo/inimigo, talvez, não seja satisfatória e correspondia à situação precedente, a da Guerra Fria que, aliás, tinha algo de excepcional. Ou, até mesmo, essa ideia surge em sua mente, mas apenas para ser rejeitada em nome de uma espécie de postulado antropológico: “Odiar faz parte da humanidade do homem. Temos necessidade de inimigos para nos definirmos e nos mobilizarmos”¹³.

Daí surgem duas hipóteses que explicam a emergência e popularização da tese nos anos 1990, e que sugiro não serem mutuamente excludentes, mas complementares. Em primeiro lugar, pode-se compreender que o fim da Guerra Fria e a busca por um novo inimigo, um novo “outro” para opor ao “eu” dos Estados Unidos, ou ao “Ocidente” de Huntington, motiva a criação e divulgação da tese do “choque”. Tais tentativas de explicar a suposta “nova ordem” que emergia são bastante comuns no início da década de 1990: como sugere Tatiana Poggi, o artigo *The Clash of Civilizations?* é, em parte, uma resposta à tese do “fim da história” proposta por Francis Fukuyama, segundo a qual o capitalismo e a democracia liberal haviam triunfado e encerrado o tempo dos grandes conflitos ideológicos¹⁴.

Por outro lado, podemos nos concentrar no comentário de Todorov sobre o “postulado antropológico” que sustenta a tese de Huntington. Seria o “choque de civilizações” uma necessidade puramente contextual do fim da Guerra Fria, ou estaria ele ancorado em ideias de maior permanência acerca da natureza humana e da presença do conflito na História? Para Arshin Adib-Moghaddam,

o argumento avançado por Huntington em seu ensaio altamente influente na *Foreign Affairs* em 1993 e no livro subsequente é produto e elemento de um “regime de verdade” que sustenta a ideia do choque hoje. [...] O “regime de verdade” focalizado aqui, refere-se ao aparato das técnicas, estratégias, políticas, ideias e constelações disciplinares que “nos” compele a acreditar em um aparentemente inevitável choque com “eles”¹⁵

¹³ *ibid.* p. 117.

¹⁴ POGGI, Tatiana. Samuel Huntington. In: **SIMPÓSIO NACIONAL ESTADO E PODER**, 4., 2007, São Luís. Disponível em: <http://www.outrostempos.uema.br/curso/estado_poder/32.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2017; FUKUYAMA, Francis. *The end of history and the last man*. Nova York: The Free Press, 1992.

¹⁵ “The argument put forward by Huntington in his highly influential *Foreign Affairs* essay in 1993 and his subsequent book is the product and element of a ‘regime of truth’ that sustains the clash idea today. [...] The ‘regime of truth’ under focus here, refers to the apparatus of techniques, the strategies, policies, ideas and disciplinary constellations that compel ‘us’ into believing in some seemingly inevitable clash with ‘them’”. ADIB-MOGHADDAM, Arshin. **A metahistory of the clash of civilisations: us and them beyond orientalism**. Londres: Hurst & Co., 2011. p. xii.

E o que ele chama, em termos foucaultianos, de um “regime de verdade” que sustenta o choque — o “regime do choque” — não surge com o fim da Guerra Fria: as Guerras Médicas, as Cruzadas e o colonialismo, dentre outros momentos e eventos históricos, teriam contribuído para sua formação¹⁶. Nem é uma exclusividade do Ocidente: o suposto choque entre “o Islã” e “o Ocidente” seria reforçado por figuras como Silvio Berlusconi e Glenn Beck, mas também por Osama bin Laden e Ayman al-Zawahiri¹⁷. Existiria, portanto, uma tendência recorrente, cronológica e espacialmente variada, a interpretar a história humana como conflitos entre “nós” e “eles”.

O que sugiro é que a emergência do influente “choque” de Huntington no fim dos anos 1990 se deve ao contexto específico do fim da Guerra Fria, mas, como apontado por Adib-Moghaddam, o cientista político não é um pioneiro na interpretação da história nesses termos. Minha hipótese é de que sua interpretação só é viável e só reverbera porque se insere numa forma já tradicional de interpretar a história como um “choque”. E creio que a franquia *Civilization* pode também ser interpretada como exemplo e elemento constituinte dessa tradição.

Sid Meier’s Civilization

Meier, Shelley e o restante da equipe de desenvolvimento de *Civilization* não estavam propondo um modelo explicativo da história da humanidade que observe o rigor exigido no meio acadêmico; criaram um jogo inspirado em seu próprio entendimento desta história, com o objetivo de fazê-lo um passatempo divertido. Contudo, os paralelos e semelhanças são notáveis. Se é verdade que, no jogo, o “choque de civilizações” tem um fim — uma das civilizações será vitoriosa —, a situação menos “definitiva” analisada por Huntington não o impede de sugerir possíveis cursos de ação para que a civilização ocidental interaja com as demais, incluindo “manter o poder econômico e militar necessário para proteger seus interesses em relação a essas civilizações”¹⁸; nada muito diverso do que *Civilization* espera do jogador. E se as civilizações citadas por Huntington não são as mesmas utilizadas no jogo, há que se considerar que o *conceito* de civilização utilizado em ambos os casos é bastante similar: grandes agrupamentos culturais que não estão inclusos em quaisquer grupos mais amplos. Mesmo as ideias de Huntington acerca de tradições que formam a “essência” de uma civilização, ou de agrupamentos culturais contidos nesta — menciona, por exemplo, “o credo

¹⁶ *ibid.* p. xiii.

¹⁷ *ibid.* p. xiv.

¹⁸ “This will require the West to maintain the economic and military power necessary to protect its interests in relation to these civilizations”. HUNTINGTON, Samuel P. op. cit. 1993. p. 49.

americano de liberdade, igualdade, individualismo, democracia”¹⁹ —, encontram paralelos no game, que define a maneira como a inteligência artificial se comporta de acordo com a civilização controlada por esta: os zulus costumam ser agressivos e belicosos, enquanto os americanos são pacíficos e amigáveis.

Levando em conta as considerações de Adib-Moghaddam sobre o dito “regime do choque”, *Civilization* parece uma perfeita expressão deste: com uma partida começando milhares de anos antes de Cristo e geralmente terminando no século XXI, o game se torna uma representação da história da humanidade que a pinta como um conflito entre duas ou mais civilizações, do qual só uma pode emergir triunfante. Porém, é importante ressaltar o modelo específico de representação que um videogame pode construir. Segundo o uruguaio Gonzalo Frasca, jogos são simulações, e simular é “modelar um sistema (original) através de um sistema diferente que mantém (para alguém) alguns dos comportamentos do sistema original”²⁰. Logo, uma simulação não apenas se parece com seu referente, mas *se comporta* como ele. O estadunidense Ian Bogost chama tal forma de representação de “procedural”, entendendo por “processo” “a maneira como as coisas funcionam: os métodos, técnicas, e lógicas que fundamentam a operação de sistemas, de sistemas mecânicos como motores a sistemas organizacionais como escolas a sistemas conceituais como a fé religiosa”²¹. Sendo um videogame um sistema procedural que busca simular um outro sistema, Bogost defende que ele contém uma “retórica procedural”, um conjunto de *argumentos* sobre o funcionamento desse sistema original. A especificidade dessa forma de retórica reside no fato de que o argumento tenta *representar o funcionamento do processo original*, ao invés de, por exemplo, explicá-lo com palavras ou exibi-lo com imagens.

A partir desses comentários, podemos entender *Civilization* como uma representação procedural da narrativa do “regime de choque” que Adib-Moghaddam analisa. O jogo simula um sistema original — a história humana —, construindo um argumento sobre o funcionamento desta: está marcada pelo confronto entre civilizações diversas. Esse é o cerne da estrutura de jogo²² do game,

¹⁹ HUNTINGTON, Samuel P. If not civilizations, what? Paradigms of the post-Cold War world. **Foreign Affairs**, v. 72, n. 5, p. 186-194, nov./dez. 1993. p. 190.

²⁰ “To simulate is to model a (source) system through a different system which maintains (for somebody) some of the behaviors of the original system”. FRASCA, Gonzalo. Simulation versus narrative: introduction to ludology. In: PERRON, Bernard; WOLF, Mark J. P. **The video game theory reader**. New York: Routledge, 2003. cap. 10, p. 221-235. p. 223.

²¹ “Processes define the way things work: the methods, techniques, and logics that drive the operation of systems, from mechanical systems like engines to organizational systems like high schools to conceptual systems like religious faith”. BOGOST, Ian. **Persuasive games: the expressive power of videogames**. Cambridge: MIT, 2007. p. 2-3.

²² O norueguês Espen Aarseth propõe, para a análise do que chama de “jogos em ambientes virtuais”, uma estrutura tripartite, formada por *gameplay* (as ações, estratégias e motivações do jogador; a *ação de jogo*), *game-structure* (as regras

e o jogador não tem qualquer possibilidade de ir contra as regras que determinam esse confronto em uma partida. Ele pode buscar a cooperação pacífica com as demais civilizações e ignorar as condições de vitória do jogo, mas, nesse caso, estaria renegando as metas definidas pelos desenvolvedores. Meu interesse aqui é considerar o que a obra destes revela sobre a difusão da tese do “choque” e as condições de vitória de *Civilization* são parte indispensável para compreendê-lo.

Considero que a representação da história em *Civilization* torna-se mais interessante se levarmos em conta o contexto das *culture wars* (“guerras culturais”) nos Estados Unidos da década de 1990. Lawrence Samuel²³ aponta que estas giravam em torno de interpretações da história estadunidense chamadas de “revisionistas”, geralmente propostas por historiadores, educadores, museólogos e outros acadêmicos que tendiam a apoiar visões multiculturalistas e consideradas politicamente à esquerda. Diversos episódios, à época, apontavam para uma divisão entre aqueles que buscavam interpretações menos excepcionalistas e mais plurais, e os que viam isso como ameaça à identidade nacional. Esse contexto é importante para a análise de uma franquia de videogames, porque, como aponta Douglas Kellner,

a produção com vistas ao lucro significa que os executivos da indústria cultural tentam produzir coisas que sejam populares, que vendam, ou que — como ocorre com o rádio e a televisão — atraiam a audiência das massas. Em muitos casos, isso significa produzir um mínimo denominador comum que não ofenda as massas e atraia um máximo de compradores²⁴.

Consequentemente, é bastante comum que desenvolvedores de jogos que tratam de temas históricos afirmem não ter intenção de dar declarações políticas através de suas obras, procurando evitar polêmicas potencialmente danosas a seus interesses comerciais. O próprio Meier fez isso em entrevistas, como nos lembra Kacper Poblocki, afirmando que “nós [desenvolvedores] muito conscientemente evitamos colocar nossa filosofia política no jogo”²⁵. Mas se os desenvolvedores de *Civilization* procuraram esse “mínimo denominador comum que não ofenda as massas e atraia um

do jogo, incluindo regras de simulação; a *estrutura de jogo*) e *game-world* (conteúdo ficcional, topologia, design de fases, texturas, etc.; o *mundo de jogo*). AARSETH, Espen J. Playing research: methodological approaches to game analysis. In: **DIGITAL ARTS AND CULTURE**, 5., 2003, Melbourne. Disponível em: <<http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Aarseth.pdf>>. Acesso em: 6 fev. 2015. p. 2.

²³ SAMUEL, Lawrence R. **Remembering America: how we have told our past**. Lincoln: University of Nebraska, 2015. p. 117-142.

²⁴ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia — estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001. p. 27.

²⁵ “We very consciously avoid putting our political philosophy into the game”. POBLOCKI, Kacper. op. cit. p. 164. Em minha dissertação de mestrado, demonstrei como outra famosa franquia de games, *Call of Duty*, optou por mencionar o lançamento de bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki — tema que também gerou polêmicas na década de 1990 — apenas de passagem, apesar de abordar o front do Pacífico durante a Segunda Guerra Mundial em um de seus títulos. cf. FORNACIARI, Marco de Almeida. **A guerra em jogo: a Segunda Guerra Mundial em Call of Duty, 2003-2008**. Niterói, 2016. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. p. 164-174.

máximo de compradores” e — tendo em vista o sucesso de crítica e público da franquia — aparentemente o encontraram, isso sugere que a representação centrada no “regime de choque” foi considerada aceitável pelos consumidores. Dessa maneira, levanta-se a hipótese de que *Civilization* reforça as afirmações de Adib-Moghaddam sobre a ampla aceitação de narrativas centradas no conflito entre “nós” e “eles”, pelo menos no contexto estadunidense.

Entendo que essa hipótese fica ainda mais sólida se considerarmos o quanto a franquia pensa a história a partir de um ponto de vista imperialista e centrado no Ocidente. Ted Friedman, concentrando-se especificamente em *Civilization II*, aponta que, além da estrutura do jogo se basear na noção de que “a coexistência global é uma questão de ganhar ou perder”, a impessoalidade de observar o mundo de longe apaga a violência da exploração, colonização e desenvolvimento. O que tornaria isso mais facilmente palatável seria a abstração do game, onde qualquer nação pode ser a colonizadora (de ingleses a astecas, dependendo da civilização escolhida pelo jogador) e as “hordas bárbaras” são inimigos genéricos sem etnia específica. Mas essa abstração também levaria a excessiva simplificação:

O imenso intervalo de tempo de *Civilization II* reifica práticas historicamente específicas, continuamente mutáveis em categorias transhistóricas como “ciência”, “religião” e “nação”. Arte e religião em *Civilization II* desempenham um papel puramente funcional: manter o povo pacificado. Se você busca fé e beleza à revelia de desenvolvimento econômico, será atropelado por nações menos cultas. A pesquisa científica segue um caminho de rígido determinismo: você sempre sabe antecipadamente o que vai descobrir depois, e é recompensador planejar para daqui a duas ou três invenções. Você não pode jogar com “os judeus” em *Civilization II*, ou outro povo diaspórico. O jogo supõe que “civilização” significa nação política distinta. Não existe criouliização em *Civilization II*, nenhum hibridismo, nenhuma forma de organização geopolítica antes (ou depois) da ascensão do nacionalismo. Ou você conquista seu inimigo, ou seu inimigo lhe conquista. Você pode comercializar suprimentos e tecnologias com vizinhos, mas é presumido que suas identidades nacionais continuam distintas. Jogar com uma única, imutável entidade da Idade da Pedra à colonização espacial transforma a frequentemente escorregadia formação da nacionalidade em um tipo de destino racial imutável²⁶.

²⁶ “The immense time span of *Civilization II* reifies historically specific, continually changing practices into transhistorical categories like ‘science’, ‘religion’, and ‘nation’. Art and religion in *Civilization II* serve a purely functional role: to keep the people pacified. If you pursue faith and beauty at the expense of economic development, you’re bound to get run over by less cultivated nations. Scientific research follows a path of rigid determinism: you always know in advance what you’re going to discover next, and it pays to plan two or three inventions ahead. You can’t play ‘the Jews’ in *Civilization II*, or another diasporic people. The game assumes that ‘civilization’ equals distinct political nation. There’s no creolization in *Civilization II*, no hybridity, no forms of geopolitical organization before (or after) the rise of nationalism. Either you conquer your enemy, or your enemy conquers you. You can trade supplies and technology with your neighbors, but it’s presumed that your national identities will remain distinct. Playing a single, unchanging entity from the Stone Age to space colonization turns the often-slippery formation of nationhood into a kind of immutable racial destiny”. FRIEDMAN, Ted. *Civilization and its discontents: simulation, subjectivity, and space*. In: SMITH, Greg (org.). **Discovering discs: transforming space and genre on CD-ROM**. Nova York: NYU, 1998. p. 132-150. p. 145-146.

Um elemento citado por Friedman que se faz presente em todos os games da franquia é a maneira como a pesquisa científica funciona no jogo: através de uma “árvore tecnológica”, que divide o desenvolvimento científico em descobertas e invenções (de agricultura e escrita a voo e fissão nuclear) interligadas entre si, de forma que algumas são pré-requisitos para outras, seguindo sempre o mesmo caminho através dos tempos. Poblocki aponta que esse caminho é, invariavelmente, o caminho da história ocidental:

A árvore tecnológica é estruturada em torno das eras Antiga, Medieval, Industrial e Moderna, cada uma representando a história europeia e norte-americana. Como ilustração, em *Civilization I* a descoberta do alfabeto é representada por um ícone com letras romanas, e a descrição discute as origens do alfabeto ocidental. A medicina, em todas as versões, é atribuída à filosofia grega e Hipócrates. Talvez a afirmação mais ríspida encerre a descrição da pólvora em *Civilization I*: “mosqueteiros e canhões (...) encerraram invasões recorrentes de bárbaros da Ásia”²⁷.

A maneira como essa árvore tecnológica se estrutura muda com o tempo e títulos mais recentes da franquia apresentam outros caminhos a serem percorridos pela pesquisa científica. Mas sua existência enquanto representação do desenvolvimento científico como caminho fundamentalmente linear, bem como a presença de certas descobertas e invenções (como a filosofia), permanecem inalteradas.

Em resumo, levanto a hipótese de que tanto o “choque das civilizações” de Huntington quanto a franquia *Sid Meier's Civilization* podem ser compreendidas como expressões de uma tradição mais longa de representações que pensam a história humana como a história do confronto, seja ele civilizacional ou de outra estirpe. O contexto do fim da Guerra Fria tem sua relevância, particularmente no caso de Huntington, mas não é o responsável pelo nascimento de tais formas de pensar o mundo. Já a popularidade e a aceitação— largamente livre de polêmicas — de *Civilization*, além, principalmente, da crença dos desenvolvedores de que os jogos da franquia estão isentos de posicionamentos políticos, sugerem que a penetração do “regime do choque” de Adib-Moghaddam consolida-se ao ponto de ser possível não perceber opções ideológicas em tais representações.

²⁷ “The technology tree is structured around the Ancient, Medieval, Industrial and Modern Eras, each of them representing the European and Northern American history. By way of illustration, in *Civilization I* alphabet advancement is represented by an icon with Roman letters, and the description discusses the origins of the Western alphabet. Medicine in all versions is ascribed to the Greek philosophy and Hippocrates. Perhaps, the bluntest statement rounds off the description of gunpowder in *Civilization I*: ‘Musketeers and Cannon (...) ended recurring invasions of barbarians from Asia’”. POBLOCKI, Kacper. op. cit. p. 166.

Referências bibliográficas

AARSETH, Espen J. Playing research: methodological approaches to game analysis. In: **DIGITAL ARTS AND CULTURE**, 5., 2003, Melbourne. Disponível em: <<http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Aarseth.pdf>>. Acesso em: 6 fev. 2015.

ADIB-MOGHADDAM, Arshin. **A metahistory of the clash of civilisations: us and them beyond orientalism**. Londres: Hurst & Co., 2011.

BOGOST, Ian. **Persuasive games: the expressive power of videogames**. Cambridge: MIT, 2007.

FORNACIARI, Marco de Almeida. **A guerra em jogo: a Segunda Guerra Mundial em Call of Duty, 2003-2008**. Niterói, 2016. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

FRASCA, Gonzalo. Simulation versus narrative: introduction to ludology. In: PERRON, Bernard; WOLF, Mark J. P. **The video game theory reader**. New York: Routledge, 2003. cap. 10, p. 221-235.

FUKUYAMA, Francis. **The end of history and the last man**. Nova York: The Free Press, 1992.

HUNTINGTON, Samuel P. The clash of civilizations? **Foreign Affairs**, v. 72, n. 3, p. 22-49, 1993.

_____. If not civilizations, what? Paradigms of the post-Cold War world. **Foreign Affairs**, v. 72, n. 5, p. 186-194, nov./dez. 1993.

_____. **The clash of civilizations and the remaking of world order**. Nova York: Simon & Schuster, 1996.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia — estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 33-49.

POBLOCKI, Kacper. Becoming-state: the bio-cultural imperialism of Sid Meier's Civilization. **Focaal**, n. 39, p. 163-177, 2002.

POGGI, Tatiana. Samuel Huntington. In: **SIMPÓSIO NACIONAL ESTADO E PODER**, 4., 2007, São Luís. Disponível em: <http://www.outrostempos.uema.br/curso/estado_poder/32.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2017.

SAID, Edward. The clash of ignorance. **The Nation**, 22 out. 2001. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/clash-ignorance/>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

SAMUEL, Lawrence R. **Remembering America: how we have told our past**. Lincoln: University of Nebraska, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações**. Petrópolis: Vozes, 2010.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro. In NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 19-43.

Propagandas comerciais e a relação entre atores brasileiros e norte-americanos em tempos de Segunda Guerra Mundial: notas iniciais

Marina Helena Meira Carvalho

Doutoranda em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Bolsista CAPES

marinahmc@yahoo.com.br

Palavras-chave: Publicidade. Segunda Guerra Mundial. Pan-americanismo. Política da Boa Vizinhança. Representações.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os meios de comunicação tiveram importante papel não apenas em relação à informação sobre os eventos, mas também, e concomitantemente à primeira, na formulação de representações e justificativas sobre a guerra. E a publicidade foi relevante instrumento para isso.

Pretendemos problematizar a intencionalidade, bem como o significado da escolha política do emprego de diferentes justificativas para a guerra presentes nas propagandas comerciais e se essas se enquadrariam ou não no conceito de batalha representacional de Roger Chartier. Qual a rede de símbolos, ritos, discursos e imaginários alimentava cada justificativa? Quais razões eram mobilizadas para que determinada comunidade de sentido apoiasse os Aliados na guerra? As diferentes justificativas seriam compatíveis entre si?

Para além das representações espontâneas, motivadas e alimentadoras de imaginários que perpassam e ultrapassam seus formuladores, os veículos midiáticos nos Estados Unidos e nas Américas Latinas foram incentivados por um órgão governamental norte-americano a veicularem representações favoráveis à Política da Boa Vizinhança, ressaltando uma imagem positiva daquele, bem como dos países ao sul do Rio Grande, e pejorativa do Eixo. O último aparecia, então, como inimigo comum.

A ideia do inimigo comum, como já foi exaustivamente trabalhada pela historiografia, remete a uma afirmação do eu contra um outro, o qual é excluído e perseguido. O inimigo comum serve como uma amálgama do social, uni atores heterogêneos em torno de um mesmo objetivo, a exclusão

do outro, o qual é uma ameaça para o eu, para a unidade e harmonia. Numa visão maniqueísta é atribuída ao inimigo a encarnação do mal, do qual a sociedade deve ser preservada.¹

Ao voltar-se contra um inimigo comum, dessa forma, a união hemisférica era ressaltada. Tendo em vista que uma das características que possui relativa continuidade da política externa dos Estados Unidos, segundo Cristina Pecequilo, é a pretensão da hegemonia hemisférica², tal discurso, surgindo pela iniciativa de um órgão norte-americano, assume ainda maior importância.

A influência do Eixo nos países latino-americanos durante esse período era real. Levando em conta apenas o Brasil, podemos destacar uma intensa presença. Existia, por exemplo, diversas colônias de imigrantes, tanto alemã quanto italiana. Além disso, as agências de notícias desses países vendiam imenso volume de notícias para os periódicos nacionais. Em 1938, a Alemanha era a segunda maior parceira comercial do Brasil. Além disso, existia considerável número de lojas e estabelecimentos no Brasil de imigrantes dos países do Eixo. As principais empresas de aviação no período, VARIG e VASP, também eram controladas por alemães. As políticas nacionalistas do Estado Novo, as quais não admitiam a ideia de um Estado pluriétnico, nesse aspecto convergiram com o alinhamento brasileiro aos Estados Unidos no combate aos imigrantes do Eixo. O governo Vargas formulou políticas públicas para dissolver as comunidades imigrantes, o que eles denominavam como “quistos étnicos”, para abrasileiramento do mesmo; proibiu o uso da língua alemã; nacionalizou empresas estrangeiras, dentre outras medidas.³

Percebendo a imensa presença do Eixo na América Latina em contexto do início da Segunda Guerra Mundial, temendo a perda da área de influência norte-americana, e, com ela os mercados latino-americanos, que então foi pensado um órgão que se dedicasse a questões político-econômicas

¹ Cf. ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUTRA, Eliana. **O ardil totalitário**: imaginário político do Brasil nos anos 1930. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena**: propaganda política no Varguismo e no Peronismo. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

² PECEQUILO, Cristina. **A política externa dos Estados Unidos**: continuidade ou mudança? Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

³ SEYFERT, Giralda. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 95-131, 1997.

_____. Identidade étnica, assimilação e cidadania: a imigração alemã e o Estado Brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 9, n. 26, p. 103-122, 1994.

CITRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra**: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Edusp, 2000.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande** – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira. Bragança Paulista: EDUSF, 2000, p.186.

TOTA, Antonio. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

das relações pan-americanas, mas, para isso, utilizasse principalmente da cultura e do *American way of life*, como forma de sedução e divulgação ideológica.

Vale lembrar que na primeira metade do século XX, em várias partes do mundo, acreditava-se que a cultura deveria ter finalidade política. Usar arte só por fruição não era o suficiente. Não deveria existir, para esses, a arte pela arte. A política recebia, dessa forma, uma tônica cultural e a cultura passava por uma politização. Podemos perceber isso, por exemplo, na Alemanha Nazista, na Itália Fascista, nos Estados Unidos de Roosevelt ou no Estado Novo brasileiro. A cultura deveria ajudar na educação, unificação, disciplinarização e harmonia social. Sobretudo, na sustentação ideológica dos governos. Para isso, não apenas intelectuais foram mobilizados, mas também a mídia, a qual teria papel relevante, segundo o que acreditava-se na época, para guiar as massas, em alguns casos analfabetas.

Por envolver companhias, empresas, agências publicitárias, indivíduos e órgãos governamentais norte-americanos e brasileiros, as representações publicitárias sobre a guerra fazem parte de uma história transnacional mais abrangente⁴, de formulação, discussão e divulgação do Pan-americanismo, da Política da Boa Vizinhança e de combate ao nazismo, por um lado, e do nacionalismo, por outro. Percebe-se que a preocupação em salvaguardar os mercados latino-americanos é um dos principais tópicos da Política da Boa Vizinhança e, não por acaso, a elaboração desse órgão pan-americanista foi dada de maneira conjunta entre empresários e governo dos Estados Unidos.

Nelson Rockefeller, grande empresário norte-americano, cujo principal empreendimento era a Standard Oil, conhecida no Brasil como Esso, constatou, em 1937, em viagem pela América Latina, um forte antiamericanismo que atrapalhava a aceitação dos produtos norte-americanos.⁵ Percebendo, ainda, a grande influência alemã naqueles países, Rockefeller liderou um grupo de empresários que confeccionou um documento direcionado ao presidente Franklin Delano Roosevelt, apontando medidas a serem tomadas para preservar a área de influência norte-americana, bem como os mercados.

⁴ Cf. CLAVIN, Patricia. Defining Transnationalism. *Contemporary European History*, vol. 14, n. 4, p. 421-439, 2005, p. 431.

CARVALHO, Marina Helena; PRATES, Thiago. Editorial - Para além das fronteiras: histórias transnacionais, conectadas, cruzadas e comparadas. *Temporalidades*, v. 8, n. 2, p. 4-21, 2016.

⁵ MONTEIRO, Érica. **Quando a guerra é um negócio**: a cooperação das empresas privadas norte-americanas nos projetos desenvolvidos pelo governo F. D. Roosevelt para a América Latina no contexto da II Guerra Mundial. 2012. Tese (Doutorado) — PPGHIS-UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

O presidente Roosevelt atendeu as demandas do grupo criando, em 16 de agosto de 1940, o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, o qual é renomeado em 1941 para *Office of Coordinator of Inter-American Affairs*. Com o objetivo de fazer a Política da Boa Vizinhança, conter os avanços do Eixo e garantir a hegemonia norte-americana nas Américas Latinas, o *Office* realizou programas educacionais, de informação, de saúde e de propaganda.

Especificamente relacionado a essa última, o *Office* criou, em 1942, o *Cooperation with U. S. Advertisers in the other American Republic*. Esse projeto considerava as publicidades como importantes meios de ajuda no esforço de guerra e na Política da Boa Vizinhança. Como as empresas norte-americanas tiveram suas produções voltadas para a guerra, muitos produtos exportados para a América Latina deixaram de ser produzidos. O *Advertising Project* tinha o objetivo de garantir o mercado brasileiro para os Estados Unidos no pós-guerra. Ao mesmo tempo, temia-se que a diminuição da verba dos anúncios norte-americanos nos periódicos latinos abrisse espaço para que outras agências de notícias, como as alemãs, ganhassem terreno ou que os jornais e revistas falissem, e para demonstrar a boa-vontade, os norte-americanos deveriam ajudar a imprensa vizinha (contando que a mesma também os ajudariam). Para isso, o projeto solicitou slogans, diretrizes específicas para as publicidades, como a representação do pan-americanismo, a explicação da escassez de produtos, da futura melhoria dos mesmos, decorrentes das novas tecnologias que as empresas estariam desenvolvendo durante a guerra. As empresas não deveriam parar de anunciar mesmo quando lhes faltassem os produtos.⁶

Dentro das perspectivas do *Advertising Project*, os anúncios comerciais deveriam representar a justificativa da participação na Segunda Guerra Mundial apelando para a Política da Boa Vizinhança, ou seja, da proteção das Américas. Nas cartas solicitando a cooperação de empresas norte-americanas, entretanto, aparece o apelo à questão patriótica.⁷ A própria não divulgação de selos oficiais ou da solicitação do governo nas campanhas publicitárias eram feitas com a intenção de aparentar que elas seriam resultados apenas do patriotismo e da boa vontade das empresas. As instituições governamentais norte-americanas se preocupavam muito em se distanciarem, pelo menos aparentemente, do que era chamado de propaganda política e censura, pois aquelas eram símbolos

⁶ MONTEIRO, Érica. **A guerra como slogan**: visualizando o Advertising Project na propaganda comercial da revista *Seleções do Reader's Digest* (1942-1945). 2006. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-UFRJ, Rio de Janeiro, 2006. IAA 39.07.15 (229.1) PASTA C DOC 16. • Fundo Inter American Affair (IAA) do Centro de Pesquisa e Documentos de História Contemporânea (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV)

⁷ TOTA, Antonio, op. cit., 2000.

dos Estados totalitários e contrariavam a tradição construída dos estadunidenses como defensores da liberdade de expressão.

Ainda que a defesa hemisférica fosse a única justificativa solicitada pelo *Advertising Project*, esse não é o único motivo que aparece nas peças publicitárias. Desviando das orientações, encontramos propagandas que justificam o esforço de guerra pela proteção do Brasil, da nação ou da pátria. Ou seja, existiam diferentes representações dos motivos para a guerra.

Compartilhamos das concepções do historiador Roger Chartier de que as representações, além de instituições sociais, são matrizes das práticas que constroem o próprio mundo social⁸, as quais impulsionam o reconhecimento de uma identidade social, de uma maneira própria de estar no mundo.⁹ A apreensão do mundo e as percepções do social, por sua vez, não seriam discursos neutros, mas espaços de lutas de representação¹⁰, as quais são organizadas e organizadoras das hierarquias e divisões sociais¹¹ e pressupõem concorrência e competições, poder e dominação.¹²

Pretendemos problematizar a viabilidade do emprego do conceito de Chartier de batalha representacional em relação a ocorrência de diferentes representações, para um mesmo fator. Cabe indagar, então, se tais representações possuíam compatibilidades ou conflitos, se se constituíam como pares de oposição ou não.

Para isso precisamos entender como as identidades nacionais e pan-americanas eram construídas, pensadas e dadas a ler.¹³ Não podemos ignorar que os indivíduos e grupos podem ocupar múltiplos lugares e construir para si, da mesma forma, múltiplas identidades. Um mesmo indivíduo pode possuir identidade de gênero, classe, geracional, grupo, nacionalidade, profissional, religiosa, etc. Uma localidade, por sua vez, que possui fronteiras imaginadas, também acaba por participar de construções identitárias imaginadas diversamente. Podem se formar comunidades imaginadas em escalas diversas: bairros, cidades, estados, regiões, nação, continentes...

Dessa forma, a construção de uma identidade pan-americana, portanto, transnacional, não necessariamente se opõe à identidade nacional. Segundo Antônio Tota,

O objetivo [da proposta política elaborada pelo grupo de Nelson Rockefeller para a América Latina, em 1940,] era impedir crescimento do comércio e da

⁸ CHARTIER, Roger. "O mundo como representação". In: _____. **À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002, p. 72.

⁹ Ibidem, p. 73.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – Entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p. 23.

¹⁰ VENANCIO, Giselle. "Roger Chartier (1945-)". In: PRADA, Maurício (Org.). **Os historiadores clássicos da História** (vol. 3): de Ricoeur a Chartier. Petrópolis, RJ: Vozes/PUC-Rio, 2014. p. 299.

¹¹ Ibidem, p.14

¹² CHARTIER, Roger, op. cit., 1990.

¹³ Ibidem, p. 16 e 17.

influência do Eixo no subcontinente, e para isso os Estados Unidos deveriam adequar sua política aos nascentes movimentos nacionalistas, em vez de combatê-los.¹⁴

Mesmo que o posicionamento de Rockefeller não seja o único, ou seja, não existia uma proposta homogênea para a América Latina, achamos relevante ressaltar que, mesmo entre os norte-americanos, havia aqueles que acreditavam que os movimentos nacionalistas latino-americanos poderiam coexistir com o pan-americanismo.

A identidade pan-americana, por sua vez, pressupõe uma construção conjunta. Ao que uma primeira vista pode indicar para um protagonismo exclusivo dos norte-americanos — uma vez que o *Office* era um órgão subordinado ao Conselho de Segurança Nacional dos Estados Unidos¹⁵ e ele investiu consideráveis esforços e capitais na aproximação cultural — merece um olhar mais cuidadoso.

Primeiramente, pressupor a exclusividade do protagonismo norte-americano nas relações com o Brasil é comprar a lógica de assimilação passiva, que ignora as apropriações, ressignificações e, inclusive, os múltiplos vetores, de variados sentidos e direções, nas circulações de ideias. Entretanto, não podemos ignorar que, se o intercâmbio depende da ação dos dois lados, existe uma assimetria de poder entre eles, ou seja, os encontros não se davam entre iguais.¹⁶

Em segundo lugar, e complementarmente, seria ignorar a presença de brasileiros nessas discussões e, mais do que isso, no próprio *Office*, contribuindo diretamente e indiretamente para a formulação das políticas e das práticas culturais. Dentre os funcionários do *Office*, vários eram brasileiros, como Orígenes Lessa, Marcelino de Carvalho, Raimundo Magalhães e Carlos Cavalcante.¹⁷ Podemos ainda destacar as atuações de Luís Jatobá na emissora de rádio norte-americana CBS, de Carmem Miranda no cinema e nos palcos, de Érico Verissimo, na literatura, em palestras e aulas, dentre tantos outros intercâmbios promovidos pelo *Office* que foram importantes para produzir representações e fomentar os debates acerca da Política da Boa Vizinhança em ambos os lados e com múltiplos focos.

Equívoco ainda seria conceber as formulações acerca de uma identidade pan-americana como homogêneas e sem conflitos, tendo em vista as múltiplas apropriações e ressignificações.

¹⁴ TOTA, Antonio, op. cit., 2000, p. 47-48.

¹⁵ MONTEIRO, Érica, op. cit., 2006, p. 55.

¹⁶ WEINSTEIN, Barbara. Repensando a história das relações Estados Unidos - América Latina: de dominação política à circulação cultural? *Texturas*, Canoas, RS, n. 8, p. 11-20, 2003.

WERNER, Michel e ZIMMERMANN, Bénédicte. Pensar a história cruzada: entre empiria e reflexividade. *Textos de História* (UNB), Brasília, vol. 11, n. 1/2, 2003, p. 116.

¹⁷ TOTA, Antonio, op. cit., 2000, p. 56.

Se por um lado percebemos os esforços (partindo de múltiplas direções) de construção de uma unidade hemisférica, por outro lado, em uma era de nacionalismos, é impossível ignorarmos as identidades nacionais, as quais, inclusive, desempenhavam papéis mais consolidados e relevantes do que as pan-americanas. Havia políticas públicas para o fomento de ambas as identidades. A união do Brasil era tópos de mais alta relevância dentro do Estado Novo, havendo políticas para unificação linguística e cultural, conhecimento e integração territorial, contribuindo para a consolidação de uma comunidade que se imaginava. De modo similar, as políticas pan-americanistas pretendiam ressaltar a fraternidade continental, a proximidade e as semelhanças, incentivando os intercâmbios e aproximações culturais, pelo cinema, música, publicidade, ensino da língua estrangeira, compartilhando de hábitos de consumo, de práticas de trabalho, da “modernidade”, do *American way of life*, dentre outros. Entretanto, “brasileiro” torna-se adjetivo. “Americano”, referindo-se ao continente, raramente. Ainda mais pela confusão de significação da palavra: hemisférico ou estadunidense? Dessa forma, são poucos os discursos que encontramos que algum ator se designa fazendo menção a uma identidade coletiva hemisférica. Os Estados Unidos aparecem em muitos discursos de sujeitos brasileiros como modelo e um pouco como destino do Brasil. Entretanto, identificar-se como parte de um hemisfério, composto por tantos outros países, não era uma representação corriqueira naquele tempo. E ainda não o é, visto que brasileiros se ofendem e se negam a serem considerados enquanto latinos. Latinos seriam eles. E “nós”?

Foquemo-nos na(s) identidade(s) nacional(is) brasileira(s) no período do Estado Novo. Teria(m) ela(s) se constituído como pare(s) de oposição ao pan-americanismo? Hegemonicamente, não. Principalmente após o abandono da equidistância pragmática, a política oficial do Estado Novo foi de apropriação desse discurso. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Vargas chegou a colaborar com o *Office*, cedendo cinco minutos no programa de rádio nacional obrigatório A Hora do Brasil àquele, e abrandando a censura aos filmes norte-americanos.¹⁸

Cabia também ao Brasil formular essas múltiplas identidades, sem, entretanto, deixar que o pan-americanismo se sobressaísse aos interesses e à autonomia nacional. Ainda que com poderes desiguais, os brasileiros tinham voz nesse jogo. Um exemplo é que o DIP fez orientações claras aos cineastas norte-americanos Orson Wells e Walt Disney e à fotógrafa Genevieve Naylor de como eles

¹⁸ PRUTSCH, Ursula. Americanization of Brasil or a pragmatic wartime alliance? The politics of Nelson Rockefeller's Office Inter-American Affairs in Brazil during World War II. Passagens. **Revista Internacional de História Política e Cultural Jurídica**, Rio De Janeiro, v. 2, n. 4, p.187-216, 2010.

¹⁸ Cf. POLLAK, Michael. Memória e identidade nacional. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 204.

deveriam representar o Brasil, ou seja, qual imagem do Brasil estaria em consonância com os interesses do Estado Novo e poderia ser exportada.¹⁹

Pensando no poder brasileiro para além do contexto cultural, podemos citar que, mesmo não sendo interesse norte-americano, o governo Vargas conseguiu capital para a construção da Siderúrgica de Volta Redonda e o envio de tropas brasileiras para a Segunda Guerra Mundial, mostrando que, ainda que fosse voz periférica, tinha poder de barganha.

Levando em conta as múltiplas apropriações e negociações, como se deu, então, a relação identitária Brasil-Estados Unidos na chave nacionalismo — pan-americanismo? Acredito que a resposta encontra-se na própria variação de escalas. Enquanto trata-se do pan-americanismo, Brasil e Estados Unidos podiam constituir um mesmo eu (ainda que com diferenças na hierarquização entre eles), versus um outro, não americano. Quando passa para a ótica das identidades nacionais, Brasil e Estados Unidos se tornavam mutuamente o outro do um.

Percebemos as identidades aqui não necessariamente como pares de oposição. Tanto Chartier quanto Falcon destacam que as práticas sociais baseiam-se na distinção e na imitação.²⁰ Dessa forma, como uma prática social, as identidades também não se dariam apenas por oposição, mas por pares de comparação, ou seja, de distanciamento, mas também de aproximação, projeção e vir a ser. Principalmente para os nacionalistas, é necessária a construção discursiva de um distanciamento, para se mostrar como algo separado, autônomo e identificável: o nacional.

Com a variação focal, percebemos que se muda a relação eu *versus* o outro, ainda que não necessariamente construa o outro como par de oposição em todos aspectos para o eu. Dessa forma, a compatibilidade e o conflito causados pelas representações acerca do pan-americanismo e do nacional não são rígidos. Poderia ser representado a defesa do hemisfério, das Américas, ao mesmo tempo em que se defendia o país, uma vez que o hemisfério é formado de diversos países. Mas, não necessariamente, defenderia nações. Nas pretensões norte-americanas, ser adepto ao Pan-americanismo apontava, ainda, para a aceitação dos Estados Unidos enquanto liderança e modelo, de sua hegemonia sobre o continente.

Defender a nação, por sua vez, não necessariamente significava a defesa do hemisfério e apoio à Política da Boa Vizinhança. Os militares entre os anos de 1939 a 1941, por exemplo, pretendiam defender apenas o Brasil, chocando-se com os ideais dos militares norte-americanos que visavam o

¹⁹ MAUAD, Ana Maria. Fotografia e a cultura política nos tempos da Política da Boa Vizinhança. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 133-159, 2014.

²⁰ FALCON, Francisco. “História e representação.” In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.) **Representações**. Contribuições a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000.
CHARTIER, Roger, op. cit., 1990.

apoio à defesa continental. Os primeiros acreditavam que os últimos deveriam apenas fornecer armas e munições necessárias.²¹ Ou seja, a defesa nacional, para esses militares, não era sinônimo da hemisférica.

Sabendo que mesmo no interior do governo Vargas, bem como do Roosevelt, havia posições divergentes em relação à Política da Boa Vizinhança, e que os conceitos são polissêmicos, podemos falar que as próprias representações da identidade nacional brasileira e do pan-americanismo estavam em disputa. Levando em conta essa heterogeneidade, o nacionalismo brasileiro poderia incomodar muitos pan-americanistas, e muitos nacionalistas poderiam ser contra o pan-americanismo.

As representações mobilizam e alimentam rede de símbolos, ritos, discursos e imaginários. Nacionalismo e pan-americanismo mobilizariam essas mesmas redes? De certo, não. Ainda que, repito, o nacionalismo não se configurava como polo oposto ao pan-americanismo nem vice-versa, sendo capaz de coexistirem, levando em conta as múltiplas identidades que cada indivíduo e grupo constroem concomitantemente para si.

Se, por um lado, podemos falar que os pan-americanistas preocupavam-se com a defesa do Brasil (ainda que não necessariamente mobilizassem as representações de nação e pátria), não podemos considerar a recíproca verdadeira, ou seja, que os nacionalistas necessariamente defendiam o pan-americanismo. E, quando o faziam, esse servia como forma de engrandecimento do nacional. Os imaginários mobilizados por cada uma dessas justificativas eram diferentes: o nacionalismo e patriotismo e o pan-americanismo.

Este artigo, fruto de discussões preliminares do meu projeto de Doutorado, objetivou problematizar a viabilidade do uso do conceito de Chartier de disputa representacional em relação às representações do nacionalismo e do pan-americanismo nas práticas publicitárias de justificativa da Segunda Guerra Mundial. Ainda que não os coloque como pares de oposição, nacionalismo e pan-americanismo mobilizavam redes distintas, imaginários diversos.

A disputa era de qual seria a justificativa legítima. Ainda que mobilizassem para o mesmo fim, o esforço de guerra, as razões para fazê-lo eram distintas. “Lutar pela pátria e pela nação” conferia poder a atores diversos do que “lutar pelas Américas”, essas encabeçadas pelos Estados Unidos. Ainda que pudesse existir nacionalistas pan-americanistas, ao escolher uma representação em detrimento da outra, sendo que uma atende às diretrizes de um projeto político governamental norte-americano e a outra não, deslocava-se a legitimidade para outros atores, mobilizavam-se outros

²¹ MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: a penetração cultural americana. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988 (coleção tudo é história).

imaginários, elaboravam-se representações com significados distintos para aquela comunidade de sentidos. Assim, ainda que unidos diante da construção de um inimigo comum, o Eixo, as publicidades continham múltiplos interesses e representações para se justificar a guerra.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena**: Propaganda política no Vargasismo e no Peronismo. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

CARVALHO, Marina Helena. **Right man com bossa**: as representações do Brasil e do American way of life nas propagandas comerciais em revistas de variedades brasileiras (1937-1945). 2015. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-UFMG, Belo Horizonte, 2015.

CARVALHO, Marina Helena; PRATES, Thiago. Editorial - Para além das fronteiras: histórias transnacionais, conectadas, cruzadas e comparadas. **Temporalidades**, v. 8, n. 2, p. 4-21, 2016.

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In: _____. **À Beira da Falésia**: A História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

_____. **A História Cultural – Entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CITRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra**: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Edusp, 2000.

CLAVIN, Patricia. Defining Transnationalism. **Contemporary European History**, vol. 14, n. 4, p. 421-439, 2005.

DUTRA, Eliana. **O ardil totalitário**: imaginário político do Brasil nos anos 1930. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FALCON, Francisco. “História e representação.” In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.) **Representações**. Contribuições a um debate transdisciplinar. Campinas: Papyrus, 2000.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande** – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e a cultura política nos tempos da Política da Boa Vizinhaça. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 133-159, 2014.

MONTEIRO, Érica. **A guerra como slogan**: visualizando o Advertising Project na propaganda comercial da revista Seleções do Reader's Digest (1942-1945). 2006. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

_____. **Quando a guerra é um negócio**: a cooperação das empresas privadas norte-americanas nos projetos desenvolvidos pelo governo F. D. Roosevelt para a América Latina no contexto da II Guerra Mundial. 2012. Tese (Doutorado) — PPGHIS-UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: a penetração cultural americana. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988 (coleção tudo é história).

PECEQUILO, Cristina. **A política externa dos Estados Unidos**: continuidade ou mudança? Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade nacional**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRUTSCH, Ursula. Americanization of Brasil or a pragmatic wartime alliance? The politics of Nelson Rockefeller's Office Inter-American Affairs in Brazil during World War II. Passagens. **Revista Internacional de História Política e Cultural Jurídica**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, 2010.

SEYFERT, Giralda. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 95-131, 1997.

_____. Identidade étnica, assimilação e cidadania: a imigração alemã e o Estado Brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 9, n. 26, p. 103-122, 1994.

TOTA, Antonio. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VENANCIO, Giselle. "Roger Chartier (1945-)". In: PRADA, Maurício (Org.). **Os historiadores clássicos da História** (vol. 3): de Ricoeur a Chartier. Petrópolis, RJ: Vozes/PUC-Rio, 2014.

WEINSTEIN, Barbara. Repensando a história das relações Estados Unidos - América Latina: de dominação política à circulação cultural? **Texturas**, Canoas, RS, n. 8, p. 11-20, 2003.

WERNER, Michel e ZIMMERMANN, Bénédicte. Pensar a história cruzada: entre empiria e reflexividade. **Textos de História** (UNB), Brasília, vol. 11, n. 1/2, 2003, p. 116.

A literatura policial na história: o *Quarteto de Los Angeles* de James Ellroy

Michelly Cristina da Silva

Doutoranda em História Social

Universidade de São Paulo (USP)

Bolsista CAPES

michellycristina@gmail.com

Palavras-chave: *Hard-boiled*. Los Angeles. Violência. Crime.

O *hard-boiled* dentro da tradição da literatura policial

Uma palavra que conseguiria definir a série policial *Quarteto de Los Angeles*, tetralogia publicada pelo norte-americano James Ellroy, é obsessão. A forma obsessiva está tanto na escrita do autor, quanto na relação dos personagens centrais (detetives) com os crimes ou pessoas investigadas. Obsessão pode também caracterizar a maneira com que muitos leitores aproximam-se de sua obra. Pelo menos assim almeja o escritor norte-americano de 69 anos: ler compulsivamente, sem parar, todo seu trabalho. Para Ana Maria Flügge, que analisa a obsessão dentro da literatura norte-americana e seleciona Ellroy como seu máximo expoente, pode-se mesmo argumentar que o principal tema das novelas do autor é justamente a obsessão.¹

Compõem o *Quarteto de Los Angeles* os livros *Dália Negra* (*The Black Dahlia*, 1987), *O Grande Deserto* (*The Big Nowhere*, 1988), *Los Angeles – Cidade Proibida* (*L.A. Confidential*, 1990) e *Jazz Branco* (*White Jazz*, 1992). São histórias ambientadas na cidade californiana entre os anos 1939 a 1957.

Na linha temporal do *Quarteto* estão compreendidos momentos-chave da história contemporânea de Los Angeles, bem como dos Estados Unidos, tais como a entrada do país na Segunda Guerra Mundial e a participação de Los Angeles como base naval e aérea; o pós-Guerra e o *boom* econômico vivenciado pelo país e sinalizado em Los Angeles e nas principais metrópoles norte-americanas pela reconfiguração do cenário urbano; e, com o advento da Guerra Fria, a intensificação do anticomunismo. É um período de intensas mudanças e essas transformações têm papel essencial na trama das quatro histórias.

¹ FLUGGE, Anna Maria. **James Ellroy and the Novel of Obsession**. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010, p. 15.

Além dos temas “históricos” acima mencionados, o *Quarteto* também registrou muitos dramas pessoais. *Dália Negra* foca sua trama no caso verídico do assassinato de uma jovem de 22 anos, Elizabeth Short, um episódio conhecido da cidade e que gerou comoção da mídia na época, principalmente pela brutalidade com que o crime foi cometido. *O Grande Deserto* lida com dois dos grandes medos da sociedade norte-americana conservadora da década de 1950, comunismo e homossexualidade. *Los Angeles – Cidade Proibida*, com um espaço temporal maior, conecta a construção de um parque temático ao estilo *Disneyland Park* com o surgimento do sistema de rodovias da Califórnia — e os empreiteiros e políticos que mais se beneficiaram com as obras. *Jazz Branco* continuou avaliando este sistema de crescimento urbano a qualquer custo, exemplificado neste caso na remoção da comunidade mexicana da região conhecida como Chavez Ravine para a construção do time de *baseball* da cidade, os Dodgers. É também em *Jazz Branco* que o autor explora à exaustão um dos tabus de nossa sociedade, o incesto. Presente em três diferentes núcleos dramáticos da novela, as relações entre irmãos e pais e irmão e irmã são mote para explicar tanto as anomalias destes núcleos familiares, como das motivações do assassino da história.

Embora a cidade de Los Angeles seja um dos centros da indústria cultural não apenas dos Estados Unidos, mas do mundo, graças essencialmente à sua indústria cinematográfica, em contrapartida, como avalia David Fine, “pouca atenção crítica tem sido dada à extensiva ficção criada nela ou sobre ela, [mesmo que] Los Angeles tenha emergido como um grande centro literário do século XX, possivelmente o último reduto literário norte-americano do século” [grifos do autor].² Por “reduto”, Fine se refere a escritores, norte-americanos ou estrangeiros, que, junto com as diversas ondas migratórias para o Oeste, vieram se estabelecer na cidade. Foi o que fizeram, por um tempo determinado de suas carreiras ou permanentemente, escritores tais como F. Scott Fitzgerald, Nathanael West, Dashiell Hammett, Bertold Brecht, Aldous Huxley, Arnold Schoenberg e Thoman Mann, para citar alguns nomes.

James Ellroy nasceu em 1948 e cresceu no ápice do cinema *noir* dos Estados Unidos. A realidade na qual Ellroy crescia, suas companhias e os lugares que frequentava provaram ser um grande laboratório para o futuro escritor. “Minha paixão por filmes restringe-se à sua representação de crime. Meu panteão fílmico raramente vai além de 1959 e o final da era *noir*.”³

Um dos principais objetivos de Ellroy como um autor de histórias policiais tem sido revisitar

² FINE, David. **Imagining Los Angeles: a city in fiction**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000, p. 15.

³ Ellroy, James. “Introduction”. In: HELGELAND, Brian; HANSON, Curtis. **L.A. Confidential: the screenplay**. New York: Warner, p. xv–xx., p. xvii. *apud* POWELL, Steven. **James Ellroy: Demon Dog of Crime Fiction**. London: Palgrave-MacMillan, 2016, p. 15.

e imaginar essa atmosfera *noir* de outrora dentro do *Quarteto de Los Angeles*. Hollywood é cenário por excelência das quatro histórias, mas a referência a seu universo cultural é mais presente em *Dália Negra*, em que se retrata a retirada do sufixo *land* do letreiro mais famoso da cidade, *Hollywood*, feito em 1949; e em *Los Angeles – Cidade Proibida*, onde parte essencial do enredo e do mistério consiste em prostitutas que passam por cirurgias plásticas para parecerem duplos de estrelas de cinema.

A história de Los Angeles e sua identidade cinematográfica foram apenas duas das inspirações de Ellroy. Elementos biográficos também estão presentes em seu trabalho, mais notadamente o assassinato de sua mãe, Geneva “Jean” Hilliker Ellroy, em 1958, quando Ellroy tinha apenas dez anos. O assassinato de Jean guarda algumas semelhanças com um dos crimes sem solução mais famoso da história de Los Angeles: justamente o assassinato, em 1947, de Elizabeth Short, apelidada pela imprensa de “Dália Negra”.

Dália Negra, o livro que abre a série Quarteto, o sétimo do autor e o primeiro a alçá-lo internacionalmente como renomado escritor de romances policiais, trouxe à tona uma dupla obsessão do escritor: o próprio assassinato da mãe e o crime de Elizabeth Short — para o qual ele ficcionalizou uma solução.

A tradição literária da qual o autor parte é o *hard-boiled*, subgênero⁴ da literatura policial surgido nos Estados Unidos durante os anos 1920. Dois autores são associados como aqueles que produziram os primeiros textos do “policial duro”: Dashiell Hammett, que nos anos seguintes escreveria e desenvolveria mais histórias para o *hard-boiled*, e Ernest Hemingway.

Cronologicamente, Hammett foi o primeiro, quando publicou na edição de dezembro de 1922 da revista *The Black Mask* o conto *The Road Home*, “O Caminho para Casa”. No texto, o detetive Hagerdon corre o mundo no calçado de um criminoso, Barnes. Encontra-o em um barco num rio na Birmânia, onde boa parte da ação se desenrola. Recheado de frases e expressões em birmanês, o enredo consiste em Barnes tentando dissuadir Hagerdon de levá-lo de volta a Nova York. Muito diferente de Dupin, Holmes e Poirot, que como muito vão ao interior resolver um mistério, o detetive de Hammett vai parar no outro lado do mundo para capturar um assassino: “No lugar do detetive reflexivo, fechado em seu escritório, instaura-se um personagem ativo, ágil, inserido no mundo e sujeito, portando, às dúvidas e aos riscos do cotidiano vivido ao lado do crime”.⁵

⁴ Destacamos aqui que o valor semântico atribuído ao prefixo é o de divisão e não o de inferioridade. Com isso, queremos dizer que não atribuímos um valor “menor” ao *hard-boiled* dentro de todo o *corpus* da narrativa policial, mas sim que as histórias assim caracterizadas *fazem parte* do gênero, especificadas por certas características que pretendemos apresentar ao longo do trabalho.

⁵ PINTO FILHO, Júlio Pimentel. **A pista e a razão**. Leituras da ficção policial na história. 2010. 309 f. Tese (Livre Docência) – FFLCH-USP, São Paulo, 2010, p. 156.

Em 1927, Ernest Hemingway publicou na edição de março da *Scriber's Magazine* o conto *The Killers*, “Matadores” ou “Os pistoleiros” dependendo da tradução. A história se passa na pequena cidade de Summit, no estado de Illinois. Grande parte do enredo falará da caça de Max e Al, assassinos profissionais, a um boxeador sueco, Ole Anderson. Narrado em terceira pessoa, econômico nas palavras e nas explicações, o autor explora a inevitabilidade de um assassinato. Os assassinos chegam à cidade, o alvo está lá, e a morte da vítima é tão certa que nem é preciso descrevê-la. Além da ausência do crime propriamente dito, Hemingway não faz uso de outros elementos que caracterizaram a novela de detetives do século XIX: o crime, o mistério que num primeiro momento o envolve, a investigação e o detetive particular (acompanhado de perto por um ajudante).

Os textos de Hemmett e de Hemingway abriram caminho para uma geração de autores norte-americanos, responsáveis por apresentar uma nova forma de contar as ficções detetivescas: James M. Cain, Ross Macdonald, Joseph Wambaugh e os dois nomes mais conhecidos do *hard-boiled*, Dashiell Hammett e Raymond Chandler. E quais seriam as grandes diferenças das tramas do *hard-boiled* se comparadas com aquelas protagonizadas por Charles Dupin, Sherlock Holmes, Padre Brown, Poirot e o capitão Charles Hastings? De acordo com o autor e crítico Ricardo Piglia, enquanto o “romance de enigma”, isto é, a narrativa detetivesca clássica protagonizada por Dupin, Holmes e companhia, resolve os crimes apoiado no raciocínio, o *hard-boiled* utilizará a experiência e a imersão do investigador na trama como peças fundamentais na investigação. Isso quer dizer que o detetive da vertente norte-americana *age*, sai de seu escritório ou biblioteca e *envolve-se* com os personagens e com a história na tentativa de decifrar o assassinato.⁶

As regras do policial clássico se afirmam sobretudo no fetiche da inteligência pura. Antes de mais nada há uma valorização da onipresença do pensamento e a lógica imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida burguesa. Dessa forma, a fórmula do romance é construída tendo a figura do investigador como pensador puro, como o grande racionalista que defende a lei e decifra os enigmas — e porque decifra os enigmas é o defensor da lei. [Em contrapartida, no *hard-boiled*] a série negra não parece ter outro critério de verdade que a experiência: o investigador se lança, cegamente, ao encontro dos fatos, deixa-se levar pelos acontecimentos e sua investigação produz fatalmente novos crimes; uma cadeia de acontecimentos cujo efeito é o descobrimento, a decifração.⁷

Segundo Júlio Pimentel, a nova variação do gênero abriu espaço para dois temas que a série detetivesca clássica não havia até então abordado: a possibilidade da denúncia social e “estratégias de compreensão para compreender a experiência histórica vivida”, ou seja, um olhar mais agudo e crítico

⁶ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986, p. 59.

⁷ *Ibidem*, p. 60.

sobre a sociedade que se retratava.⁸ Com certa visão otimista sobre a literatura policial norte-americana, Piglia também notara o mesmo: “É o que acontece na passagem entre o romance inglês e o norte-americano, quando deixa de haver necessariamente o personagem que encarna a lei e se alcança uma versão mais crítica da sociedade. (...) o mundo das transgressões diz mais sobre a verdade da sociedade do que o mundo da lei estabelecida”.⁹

O tom crítico do *hard-boiled* residiria na figura do protagonista-detetive, tornado tradutor da cidade “real e perigosa, descontrolada e selvática”. Por “espelhar” essa cidade que cresce, com sua violência e inquietudes, a ficção policial norte-americana se imbuía assim de um “efeito de realismo”, acertado em algumas obras, fracassado em outras.¹⁰ Não deixa de ser irônico o fato de Pimentel notar que, em algumas obras do *hard-boiled*, o realismo, de tanto buscado, tornava-se, ao fim e ao cabo, mistificador e artificial. O excesso de violência, o apelo ao improvável e uma inclinação ao clichê/fórmula *hard-boiled* acaba por criar um submundo fictício, que só existia para alimentar o gosto, sadismo e voyeurismo de seu público leitor: “Em outras palavras, o ‘efeito de real’ era obtido pela repetição da fórmula, e não pela disposição mimética da experiência real.”¹¹

Embora violento e gráfico em suas descrições, é preciso observar que o *hard-boiled* em sua primeira geração caracteriza seu personagem principal ainda dotado de uma série de princípios e valores, como bem nota Chandler em seu ensaio *A simples arte de matar*: seu detetive deve ser um “homem honrado”. Se agora o policial transita pelas ruelas e ruas sórdidas da cidade grande da América, ele, contudo, não se deixa corromper por ela. A visão do detetive com moral inabalável não está presente apenas em Chandler. Em *Safra Vermelha*, livro de 1929 de Dashiell Hammett, o detetive Op recorre a uma combinação de força policial, políticos corruptos e gângsteres para limpar a cidade de Personville. A violência é enfrentada com violência. Contudo, a sua lealdade ao emprego lhe impede aceitar qualquer tipo de suborno; de fato, parece que sua natureza incorruptível deixa-o imune ao fascínio (e perigos) do dinheiro.

A figura do detetive incorruptível e quase um celibatário não será levada adiante nas próximas gerações do *hard-boiled* que, embora reproduza a matriz violenta do subgênero, cada vez mais deixará seu protagonista suscetível aos vícios que o rodeiam. Um dos exemplos mais notáveis da subversão da natureza inabalável do detetive apareceu na novela *O assassino em mim*, de 1952, escrita por Jim Thompson. Na história, Lou Ford, um xerife texano de uma pacata cidade, esconde sob sua

⁸ PINTO FILHO, Júlio Pimentel, op. cit., 2010, p. 155.

⁹ PIGLIA, Ricardo, op. cit., p. 103 apud PINTO FILHO, Júlio Pimentel, op. cit., 2010, p. 155.

¹⁰ Ibidem, p. 156.

¹¹ Ibidem, p. 170.

fachada legal sua natureza como esturpador e assassino. Ford abusa de seu posto e posição dentro da comunidade como forma de encobrir seus crimes.

James Ellroy também estará entre aqueles que identifica um certo maniqueísmo dos detetives da primeira geração, tratando também de refutá-lo. Saem os detetives particulares incorruptíveis e entram os policiais que se vendem, se apaixonam, traem (amigos e mulheres) e até mesmo que matam por encomenda. É o crápula de Massimo Carlotto com um distintivo policial e sob a proteção do Estado.

Charles Silet: Você declarou que o policial substituiu o detetive particular como o centro de novela *hard-boiled*. Por que você acha isso?

James Ellroy: Porque, para parafrasear Evan Hunter, “A última vez que um detetive particular investigou um assassinato foi nunca!”. Porque Joseph Wambaugh ascendeu e tornou-se o mais importante escritor de intrigas realistas desde Dashiell Hammett.¹²

Numa tentativa de se contrapor a Chandler, Ellroy constantemente reforça em suas declarações que seus personagens derivam de “dentro do sistema”, isto é, da polícia — alimentando-se dele e dele tirando proveito, seus parasitas [*toadies*].

James Ellroy: O que mais odeio sobre a novela policial é a sensibilidade de Raymond Chandler — “Nas ruas sórdidas da cidade grande, é preciso haver um homem que não tenha medo”. Por entre ruas suspeitas é preciso haver um homem que não tenha medo e faça a diferença. Há aqui um institucionalizado “senso de rebelião”, saído por sua vez de um liberalismo barato que eu desprezo. É sempre o rebelde. É sempre o detetive particular contra o sistema. Isso não me interessa. O que me interessa são os parasitas do sistema.

Paul Duncan: Aqueles que devem fazer o trabalho sujo.

James Ellroy: Exatamente. Os capangas da história.¹³

Notemos como para Ellroy aqueles que “fazem a diferença” são necessariamente os policiais. O ceticismo do autor com respeito aos detetives particulares se dá porque estes não teriam os meios, isto é, a estrutura e o aparato da instituição policial para levar a cabo uma investigação da mesma forma que aqueles dentro dela (detetives e policiais) teriam. Enquanto Ellroy põe em descrédito o que ele chama de “sensibilidade” de Chandler, Piglia, por sua vez, nomeia como “moralismo”: “(...) em Chandler tudo está corrompido menos [Philip] Marlowe, profissional honesto que faz bem seu trabalho e não se contamina; na verdade, parece uma realização urbana do *cowboy*.”¹⁴

Atualmente, Ellroy, junto com seu compatriota Denis Lehane (autor de *Ilha do Medo*, *Sobre Meninos e Lobos*, *Gone, Baby, Gone*, entre outros títulos) é tido como um dos representantes mais conhecidos do *neo noir* norte-americano. O *neo noir* diferencia-se do *hard-boiled*, por ampliar a

¹² POWELL, Steven, op. cit., 2016, p. 48.

¹³ Ibidem, p. 84-85.

¹⁴ PIGLIA, Ricardo, op. cit., p. 62.

possibilidade de protagonismo, apresentando não apenas detetives no papel, mas também vítimas, suspeitos e até os próprios assassinos. Outra característica desse subgênero do policial é que seus personagens principais invariavelmente embarcam em uma jornada de autodestruição. Além dos dois representantes norte-americanos, outra vertente muito profícua do *neo noir* é o mediterrâneo. Talvez um dos nomes mais conhecidos do policial mediterrâneo seja o do francês Jean-Claude Izzo, autor da trilogia Marselha (*Caos Total*, *Chourmo* e *Solea*). Juntam-se a Izzo os italianos Massimo Carlotto e Roberto Saviano. Pensando na realidade mediterrânea, Izzo queria caracterizar um romance de um mundo corrompido e mostrar uma porosidade entre o mundo do crime (e especialmente no *neo noir*, o mundo da máfia) e o mundo policial. Está também presente uma busca incessante — e a qualquer custo — pela verdade.

A Los Angeles do *Quarteto* é uma metrópole em constante transformação, multifacetada e desigual. Os personagens da história percorrem desde os bairros com precária infraestrutura da região sul até as mansões à beira mar da praia de Malibu. É preciso notar que esta Los Angeles como cenário do *Quarteto* não corresponde apenas à sua maior cidade, hoje em torno de 4 milhões de habitantes, mas a todo o condado, que compreende nada menos do que oitenta e oito municipalidades. Como em toda grande metrópole global, as barreiras entre municípios são muitas vezes meramente virtuais.¹⁵ Note-se também que em nosso imaginário popular invariavelmente atribuímos o nome “Los Angeles” a regiões independentes que compõem o condado de Los Angeles, tais como Beverly Hills, Hollywood, Brentwood, Bel Air, Santa Monica, Malibu Calabasas, Encino, entre outros que chegam a nosso conhecimento através do cinema, da literatura e da televisão.

Como leitor é preciso ter um conhecimento mínimo da cidade para conseguir acompanhar o narrador nas mudanças de ambientes. Representa-se Los Angeles também de forma muito particular, como se a cidade ganhasse vida e sua geografia influenciasse nos acontecimentos da história.

Acreditamos que as obras literárias têm a mesma validade que qualquer outra fonte histórica para instigar questões ao historiador. Não faremos aqui uma “aferição” da veracidade do chamado “contexto histórico” do *Quarteto de Los Angeles*, já que é preciso lembrar que, como romancista, James Ellroy não tem as mesmas obrigações que os historiadores com os eventos retratados em suas obras ficcionais.

Mas seria possível, por outro lado, falar em uma especificidade da literatura diante de outras fontes históricas, o que ela apresentaria de único para que os historiadores se voltem a ela, além do inegável prazer da leitura? “A literatura sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo

¹⁵ Ibidem, p. 78.

e usa a linguagem imaginativamente para representar as ambíguas e imbricantes categorias da vida, do pensamento, das palavras e da experiência”, sugere Lloyd Kramer.¹⁶

Na aproximação do historiador com a obra ficcional, Peter Gay, no livro *Represálias Selvagens*, dá alguns indícios de como fazê-lo. Segundo Gay, a importância do romance como fonte histórica se dá por este se encontrar:

Na intersecção estratégica entre a cultura e o indivíduo, o macro e o micro, apresentando ideias e práticas políticas, sociais e religiosas, desenvolvimentos portentosos e conflitos memoráveis, num cenário íntimo. Lido de forma correta, promete tornar-se um documento instrutivo.¹⁷

Nesta passagem, localizada na introdução de seu estudo de obras de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann, três autores realistas, o autor oferece uma possibilidade de método para que historiadores trabalhem com romances. Gay, por outro lado, chama a atenção para os perigos da superinterpretação e da utilização indiscriminada da obra. O autor preocupa-se especialmente com os pesquisadores que procuram que determinada obra corrobore ou “ilustre” informações de determinada época, ou com aqueles que pensam que o livro analisado oferecerá um “espelho” da sociedade de sua época e da famigerada “intenção do autor”.

Mas quem recruta a ficção para ajudar na busca do conhecimento deve estar sempre alerta ao sectarismo do autor, às perspectivas culturais limitadoras, aos detalhes fragmentários oferecidos como fundamentados, para não falar das obsessões neuróticas. É por isso que um leitor que trata um romance como uma obra rica em pistas de compreensões sociais, políticas e psicológicas deve sempre consultar uma segunda opinião.¹⁸

O norte-americano Dominik LaCrapa também advoga pela aproximação entre historiadores e literatura, mas chamando a atenção para outra questão, não mencionada por Peter Gay: a possibilidade de que com a narrativa ficcional o historiador possa refletir sobre sua própria narrativa.

A importância do historiador em *ler livros* reside no fato de que os romances “são uma importante forma de escrita no período moderno” e, sendo assim, haveria no mínimo “algo de suspeito em uma visão da história que não trate o romance quer seja como um objeto de estudo quer seja de forma auto-reflexiva, como um meio de defrontar-se com problemas da própria história moderna.”¹⁹ Para esse autor, é também importante que os historiadores que analisem romances em seu trabalho não se limitem a utilizar uma obra apenas por suas funções “referenciais” a um certo “contexto”, como uma fonte que nos diz algo factual sobre o passado, ou, em seus termos, “a maneira como [o

¹⁶ KRAMER, Lloyd. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra”. In: HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 158.

¹⁷ GAY, Peter. **Represálias Selvagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 16.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ LaCAPRA, Dominick. **History & Criticism**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 116.

romance] serviria como uma janela da vida ou dos acontecimentos passados”²⁰, um ponto também levantado por Gay. De acordo com LaCapra, se o uso da literatura por parte dos historiadores se limitar a este caráter “documentário” a pesquisa daí resultante encontrará “sérios problemas”, sendo o mais grave deles “a perda da oportunidade de auto-refletir sobre a própria escrita e narrativa histórica”: “A literatura se torna redundante quando nos confirma o que pode ser coletado em outras fontes documentais”.²¹ Sem dizê-lo explicitamente, esta passagem serve para lembrar-nos dos perigos da utilização de produtos culturais, tais como romances, pinturas e filmes, por exemplo, apenas como fonte acessória ou secundária em uma pesquisa, somente ilustrando uma teoria obtida com outro documento.

Júlio Pimentel Pinto, em *A Leitura e seus Lugares*, advogando sobre as várias razões para os historiadores transformarem a prática da leitura de romances em tarefa *necessária*, avalia que “A história, agora transmutada em historiografia, precisa também ser pensada como experiência de linguagem e, como tal, registro de múltiplas leituras e escrituras. (...) Mais: precisa ser cruzada — o que obviamente não significa nem pode ser mera identificação — à forma narrativa ficcional.”²²

Conceber o romance como uma possibilidade de refletir sobre a própria escrita é uma proposta nova e menos comum na abordagem historiográfica dos romances. Isso porque para correntes diferentes de historiadores, desde marxistas até pertencentes à *École des Annales*, a narrativa na história não era algo da ordem do dia em suas preocupações. Na verdade, como recorda LaCapra, a tendência a criar modelos, submeter dados à uma análise rigorosa e gerar uma explicação de cunho totalizante para fenômenos sociais, por muito tempo compartimentalizou a escrita dos historiadores a um formato próximo ao do analítico, gerando um tipo de texto que poderia facilmente (até sendo desejável para muitos) prescindir de qualquer “estilo”. Segundo LaCapra, a origem dessa predileção por um modelo de pesquisa que priorizasse a análise em detrimento à forma do discurso está no final do século XIX, quando os historiadores, na avaliação do autor, aproximaram-se do modelo de trabalho das chamadas ciências sociais. O resultado, como já mencionado, foram textos compartimentalizados, “fechados”, muitos deles quase de tom positivista. Atrelado a este modelo particular de se “escrever História” estaria a velha dicotomia da história enquanto *ciência*, resultado de uma pesquisa empírico-analítica, ou história como *arte*, e a esta característica, exclusivamente, estaria relacionada uma questão como a da narrativa.

²⁰ Ibidem, p. 125.

²¹ Ibidem.

²² PINTO FILHO, Júlio Pimentel. *A Leitura e seus Lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p. 68.

Um dos resultados práticos é a eliminação ou a homogeneização dos usos da linguagem em história que são excepcionais, contestatórios ou mesmo incomuns, tanto quanto a criteriosa marginalização de um enfoque da história intelectual que seja sensível a estes usos. E a narrativa para qual se tem retornado parcialmente é, ela mesma, bastante tradicional em sua natureza.²³

O Quarteto de Los Angeles nos oferece as possibilidades de trabalho citadas por Peter Gay, Dominik LaCapra e Júlio Pimentel, dando-nos de quebra algumas peculiaridades. Ao situar as tramas entre os anos 1940 e 1950, podemos investigar sobre a visão do autor dessa época específica, ao mesmo tempo que, como recorda Gay, estudamos o período em que a obra foi escrita, isto é, a passagem dos anos 1980 para os 1990. A tetralogia também é singular por encontrar-se na intersecção entre o romance ficcional e o histórico. Misturam-se entre os personagens de Ellroy figuras fictícias e reais da história de Los Angeles. O autor, no entanto, vai além da representação dessas personagens, pois, ademais de dar vida a esses homens e mulheres reais, modifica a história “oficial” que cerca estas pessoas. Ellroy trabalha “nos espaços entre os fatos para solapar, contradizer, deformar e reescrever a versão oficial”.²⁴

Eu tenho os personagens da vida real fazendo coisas que eles não fizeram na realidade. Se há uma questão específica que eu não respondo sobre *Tabloide Americano* diz respeito ao que é real e ao que não é. Você deve manter as coisas ambíguas para o leitor. Você não quer que ele saiba onde a linha divisória entre fato e ficção termina, ou você destrói sua verossimilhança [*verisimilitude*]. Uma das maneiras de realizar isso em *Tabloide Americano* foi mostrar os personagens históricos em situações ficcionais. *Tabloide Americano* é historicamente válido. Os eventos históricos reais aconteceram de maneira similar como mostrados no livro. Fora isso, é tudo ficção.²⁵

É no mínimo curioso notar a interpretação do romancista para algo mais próximo do “verdadeiro” (verossimilhança): quando a diferença entre ficção e realidade é justamente difusa. Suas histórias tornam-se mais críveis quando o leitor tem dificuldades em separar o inventado e o que de fato ocorreu.

A fala acima de Ellroy também suscita um assunto em específico: a zona entre ficção e verdade, propositalmente ambígua no texto do autor. Este é uma tema, claro está, que não aparece apenas em sua narrativa, mas um aspecto presente em todo texto de natureza ficcional. Afinal de contas, em uma obra fruto de um processo de invenção e criação, haveria “regras” para abordar o(s) fatos históricos? Tem um romancista limites para romancear um fato histórico?

²³ LACAPRA, Dominick, op. cit, p. 110.

²⁴ WALKER, Jonathan. “James Ellroy as Historical Novelist”. *History Workshop Journal*, n. 53, p. 181-204, 2002, p. 183.

²⁵ POWELL, STEVEN (ed.). *Conversations with James Ellroy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012, p. 81.

Eu quero ser Tolstói, eu quero ser Dostoievski, eu quero ser Balzac. Eu quero ser todos esses caras que, para ser bem franco, eu nunca realmente li. Eu quero dar às pessoas ficção policial numa escala épica e transcendental.²⁶

Embora Ellroy, como qualquer outro romancista, possa prescindir da veracidade, ao mencionar Tolstói, Dostoievski e Balzac, autores novecentistas e da tradição realista, erigindo-os como seus modelos, podemos argumentar que o autor parece movido pelo “princípio de realidade” proposto por Gay. As obras de Ellroy são o fruto da mescla premeditada entre “o real e o que não é”, mas, quando nas mãos do leitor, devem ser apropriadas seguindo um princípio realista. A propósito de Peter Gay, o historiador reproduz um comentário de Gustave Flaubert (no capítulo de sua análise de *Madame Bovary*) que parece apropriado mencionar junto à essa declaração de Ellroy: “O ideal é escrever realisticamente, e só se pode escrever realisticamente escolhendo e exagerando.”²⁷ A essência satírica do comentário de Flaubert também está presente no comentário de Ellroy: suas obras são reais porque resultam de uma mistura de verossimilhança, exagero, realismo, invenção.

Mais uma vez retomando Gay, o autor, indicando como um historiador deveria trabalhar com a literatura, sugere que, além da obra ficcional analisada, o pesquisador lance mão de outras fontes para apoiar seu argumento. Implicitamente, Gay está chamando a atenção para o fato de que a literatura não pode ser vista desassociada do que genericamente se chama de seu “contexto”, lembrando-nos que o romance é sempre a expressão de um momento histórico e suas análises das obras de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann tentam provar seu argumento.

Neste texto, além da breve introdução sobre o *hard-boiled* e o novo *noir*, vamos nos ater à especificidade e à importância da cidade de Los Angeles dentro da tetralogia. Seguindo à risca a sugestão de Gay, acreditamos que a cidade de Los Angeles, o palco de duas décadas de história, deve ser explicada como uma entidade específica na tetralogia, chamando a atenção para as peculiaridades dessa metrópole enquanto cidade do Oeste e grande centro demográfico norte-americano. Em outras palavras, o que faz de Los Angeles uma região única e peculiar.

No semiárido, uma cidade se forja

Los Angeles começou sua existência como um posto avançado na região que ainda correspondia ao México. Em setembro de 1781 um grupo de onze famílias mexicanas chegou à localidade, nomeada El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de Los Angeles di Porciúncula, nome

²⁶ **JAMES Ellroy**: *Demon Dog of American Crime Fiction*. Direção: Jud Reinhard. Los Angeles: Fischer Film, 1998 (91 min), 87-89 min.

²⁷ Carta de Gustave Flaubert a Hippolyte Taine. (14 de junho de 1867). **Correspondance**, III. p. 655 *apud* GAY, Peter, op. cit., p. 99.

rapidamente encurtado. O líder da expedição foi o frei franciscano Junípero Serra e seu idealizador o governador da Califórnia mexicana, Felipe de Neve. Os primeiros prédios públicos construídos foram uma prisão, igreja e um *cabildo*. A população do assentamento cresceu rapidamente. Juntaram-se às primeiras famílias, mais colonos, soldados e funcionários públicos. A colonização da região foi estimulada com a independência do México da Espanha em 1821. Além da doação de terras, os *ranchos* e os incentivos fiscais, que garantiam isenção de impostos aos novos moradores, em 1833, o governo mexicano secularizou as missões de assentamento. Mais de 800 lotes de terra foram doados e, em 1841, anos antes da guerra contra os Estados Unidos, a população, que em 1821 era de 650 pessoas havia triplicado para 1680.²⁸

Em 1848, como resultado da Guerra Mexicano-Americana, a região passou ao domínio dos Estados Unidos. Muitos residentes mexicanos perderam a posse de suas terras porque as plantas que possuíam, os *diseños*, não eram vistos pelos tribunais locais como garantia. A geografia da cidade também se modificou. De acordo com o sistema espanhol, as casas das elites locais foram construídas ao lado da *plaza*, no centro da cidade. Sob a governança da administração norte-americana, as casas da elite foram construídas no subúrbio. As populações minoritárias compostas por chineses, italianos, franceses e russos juntaram-se aos mexicanos junto à *plaza*.

A descoberta de ouro na região no final da década de 1840 incentivou nova onda migratória. Com o final da guerra, a maioria dos regimentos que cuidavam da segurança da cidade, vindos de Nova York, debandaram. O povoado de Los Angeles, na ausência de um sistema legal e de regimentos coordenados pelo Estado, caiu num estado de anarquia. Os responsáveis por manter a ordem eram basicamente milicianos. Eles vagavam pelas ruas, seguidos por apostadores, foras da lei e prostitutas vindas em sua maioria da baía de São Francisco e do norte do Estado, garantindo alcunhas à região tais como “a cidade mais dura e sem lei a oeste de Santa Fé” e “indiscutivelmente a cidade mais perigosa de todo o país”. Durante esse período Los Angeles teve vários “Comitês de Vigilância”, organizados pela própria população local. A população mexicana virou o alvo principal das milícias locais e do preconceito e marginalização. Durante o período de 1850 e 1870, estes esquadrões foram responsáveis pelo linchamento de 35 mexicanos — número quatro vezes maior ao registrado no mesmo período na cidade de São Francisco.²⁹

²⁸ ESTRADA, William. **The Los Angeles Plaza: Sacred and Contested Place**. Austin: University of Texas Press, 2008, p. 51.

²⁹ MONKKONEN, Eric. “Homicide in Los Angeles: 1827-2002”. **The Journal of Interdisciplinary History**, vol. 36, n. 2, p. 167-183, 2005, p. 169.

A principal e primeira atividade econômica da região, ainda no século XIX, foi a criação de gado. A carne tinha mercado garantido para grande parte do Oeste e a demanda só cresceu com a corrida do ouro na década de 1840. Entre os chamados “condados do gado”, o condado de Los Angeles possuía o maior rebanho do estado, seguido de perto pelos condados de Santa Bárbara e Monterey. Com o tempo, a agropecuária foi dando lugar a atividades agrícolas, como o cultivo da laranja (cuja demanda aumentou com a inauguração das primeiras linhas de trem ligando primeiramente a cidade ao sul do Estado e depois ao Meio Oeste — Saint Louis e Chicago) e de hortaliças. A abertura de linhas de trem, especialmente as que conectavam Los Angeles às cidades do Meio Oeste, trouxeram nova onda migratória, composta em sua maioria por homens brancos protestantes. Segundo dados do censo norte-americano, no ano de 1900 a população do condado já era de mais de 100 mil habitantes. Fundada em uma região semiárida, o crescimento populacional já impunha um problema para o abastecimento de água, fato que foi contornado em 1913 com a construção, supervisionada pelo engenheiro William Mulholland, do grande aqueduto que até hoje abastece a cidade. Devido a uma lei do condado, que proibia a administração pública de vender ou fornecer água do aqueduto para qualquer município fora das fronteiras, muitas municipalidades pediram anexação ao condado, fato que em parte explica o número incomum das 88 cidades que hoje compõem a região metropolitana.

Em 1910, a municipalidade de Hollywoodland foi incorporada ao condado. Na região já operavam 10 estúdios de cinema. Em 1921, mais de 80% da indústria de cinema dos Estados Unidos já se concentrava em Los Angeles. O dinheiro gerado com a indústria cinematográfica preveniu que a região sofresse grandes danos com a Grande Depressão de 1929.

A Segunda Guerra Mundial marca um capítulo à parte na história da cidade. É também um período que nos chama a atenção pois é nesse momento que a história do *Quarteto* se inicia, com um flashback para um assalto a banco realizado em 1939 até um pequeno salto temporal a 1943, quando os protagonistas, os policiais Bucky Bleichert e Lee Blanchert estão tentando conter marinheiros e mexicanos na série de conflitos conhecida como Revolta do Terno Zuit.

De 1940 a 1945, Los Angeles cresceu como um centro de produção de aeronaves, navios, suprimentos para a guerra e munição. Funcionando em grandes galpões, estavam seis das maiores indústrias aeronáuticas do país que, juntas, fabricaram um terço de todos os aviões de guerra usados pelos Estados Unidos no conflito: a *Douglas Aircraft Company*, *Hughes Aircraft*, *Lockheed*, *North American Aviation*, *Northrop Corporation* e *Vultee*. Para se ter uma ideia, o número de aeronaves construídas apenas no ano de 1942 foi superior à toda a fabricação dos anos anteriores. No porto de

Los Angeles trabalhavam em 1940, construindo navios de guerra, nada menos do que 90 mil pessoas. Com a promessa de emprego, milhares de pessoas, brancas e afrodescendentes, partindo do Sul ou do Meio Oeste, migraram para a cidade no período.

Crimes, repressão policial e resistência

Los Angeles sempre foi vista como uma metrópole excepcionalmente violenta. Ainda de acordo com os dados conseguidos por Monkkonen, no início do século XX, havia em média onze assassinatos a cada 100 mil habitantes, um número 1.5 maior que o restante do país e três vezes mais que a maior cidade dos Estados Unidos, Nova York. O número de mortes em Los Angeles ainda supera o de outras grandes cidades, como Liverpool, São Francisco, Chicago e Saint Louis.³⁰

Ao longo do século XX, a taxa de homicídios foi alta durante dois períodos: no início do século até a década de 1920, e durante as décadas de 1980 e 1990. Em contrapartida, os índices mais baixos foram registrados durante a Depressão e a década de 1950, ou seja, no pós-guerra.

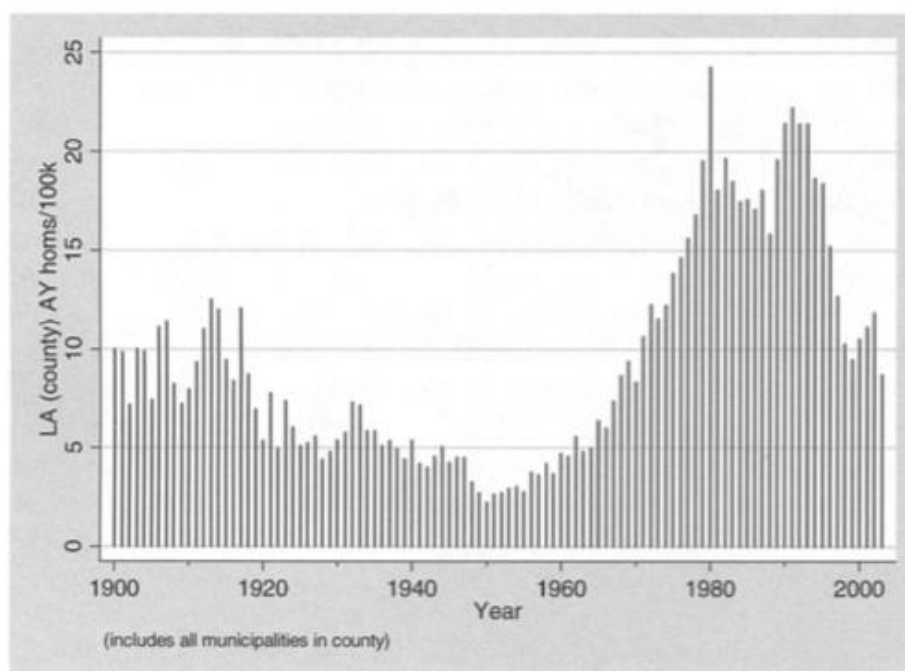


Figura 1: Taxa de homicídios em Los Angeles no século XX.³¹

Autores variam sobre as causas para o declínio do número de assassinatos a partir da década de 1920. Para esta época, Monkkonen e Davis argumentam para uma relativo aumento do corpo policial e do repasse dos impostos como orçamento para a polícia de Los Angeles. Já para o período de 1950, Monkkonen, por exemplo, prefere apoiar-se principalmente em fatores sociais, provenientes

³⁰ Ibidem, p. 172.

³¹ Ibidem, p. 174.

em sua maioria do pós-guerra. O autor cita, por exemplo, as altas taxas de emprego durante o período, o acesso facilitado à compra de casas para os veteranos de guerra, hábitos de lazer modificados com a chegada dos veteranos e o crescimento do número de recém-nascidos [*stay-at-home-moms* e *stay-at-home-dads*], declínio do número de jovens e um deliberado afastamento da violência dos soldados que voltaram da guerra.³²

Já Edward Soja supõe que o decréscimo nos assassinatos no período pós-guerra pode estar relacionado à diminuição da venda de revólveres. “De certa forma empunhar uma arma condicionava a experiência traumática da guerra, o que pode explicar o decréscimo no número de mortes no período do final dos anos 1940 até metade dos anos 1950”.³³ É preciso notar que além do *Los Angeles Police Department* (LAPD) outra força policial presente no *Quarteto* é o *Los Angeles County Sheriff's Department* (o LASD). O LASD é a força responsável por policiar não apenas os condados das zonas limítrofes da cidade de Los Angeles, mas também os distritos los angelinos que preferem contratar o LASD ao LAPD. Dessa forma, como se pode ver no mapa, retirado de um relatório do LASD para os anos de 1975-76, “no meio de Los Angeles”, “ilhados”, há bairros que o LAPD não tem jurisdição, como é o caso dos distritos de Lennox, Firestone, Leste de Los Angeles e West Hollywood, patrulhados por subestações do LASD.

³² *Ibidem*, p. 174.

³³ SCOTT, Allen; SOJA, Edward (orgs.). **The City: Los Angeles and urban theory at the end of the Twentieth Century**. Second edition. Berkeley: University of California Press, 2005, p. 97.

— Está um pouco confuso com sua jurisdição, detetive?³⁵

A demografia de Los Angeles teve grandes mudanças no período compreendido entre os anos 1940 e 1990, o primeiro à época em que o *Quarteto* se passa, e a última o período em que o autor escreveu a tetralogia. Talvez as mudanças mais significativas foram o declínio da população branca e o aumento da população latina (até os anos 1970, vinda majoritariamente do México; e a partir de 1980, de países da América Central). Segundo censo dos Estados Unidos realizado em 1950, no condado de Los Angeles, que contava à época com uma população de 4.151.687, 80% dos residentes eram brancos, 10% negros, 7% imigrantes de origem latino-americana e 3% de outros grupos étnicos. Como se vê, a população não-branca era numericamente minoritária. À medida que a cidade crescia, as populações negras e latinas foram “empurradas” para o sul e leste de Los Angeles. A “*niggatown*” ou “bairro negro”, termos utilizados na época e resgatados na prosa de Ellroy, começava ao sul da avenida Jefferson enquanto os latino-americanos concentravam-se ao leste do centro, majoritariamente nos bairros Watts e Boyle Heights. Em 1980 a constituição demográfica do condado havia mudado bastante: a população de origem latino-americana havia alcançado 28% da população. Já em 2000 a população latina tornou-se o grupo étnico majoritário do condado, o correspondente a 47,5% da população, seguida pela população branca (29,4%), asiática (10,7%) e negra (9,8% da população).³⁶

³⁵ ELLROY, James. **O Grande Deserto**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001, p. 163-164.

³⁶ CAMARILLO, Albert. “Cities of Color: The New Racial Frontier in California's Minority-Majority Cities.” **Pacific Historical Review**, vol. 76, n. 1, p. 1-28, 2007, p. 4; e CAMARILLO, Albert. **Chicanos in California: a history of Mexican Americans in California**. San Francisco: Boyd & Fraser Publishing Company, 1984, p. 27.

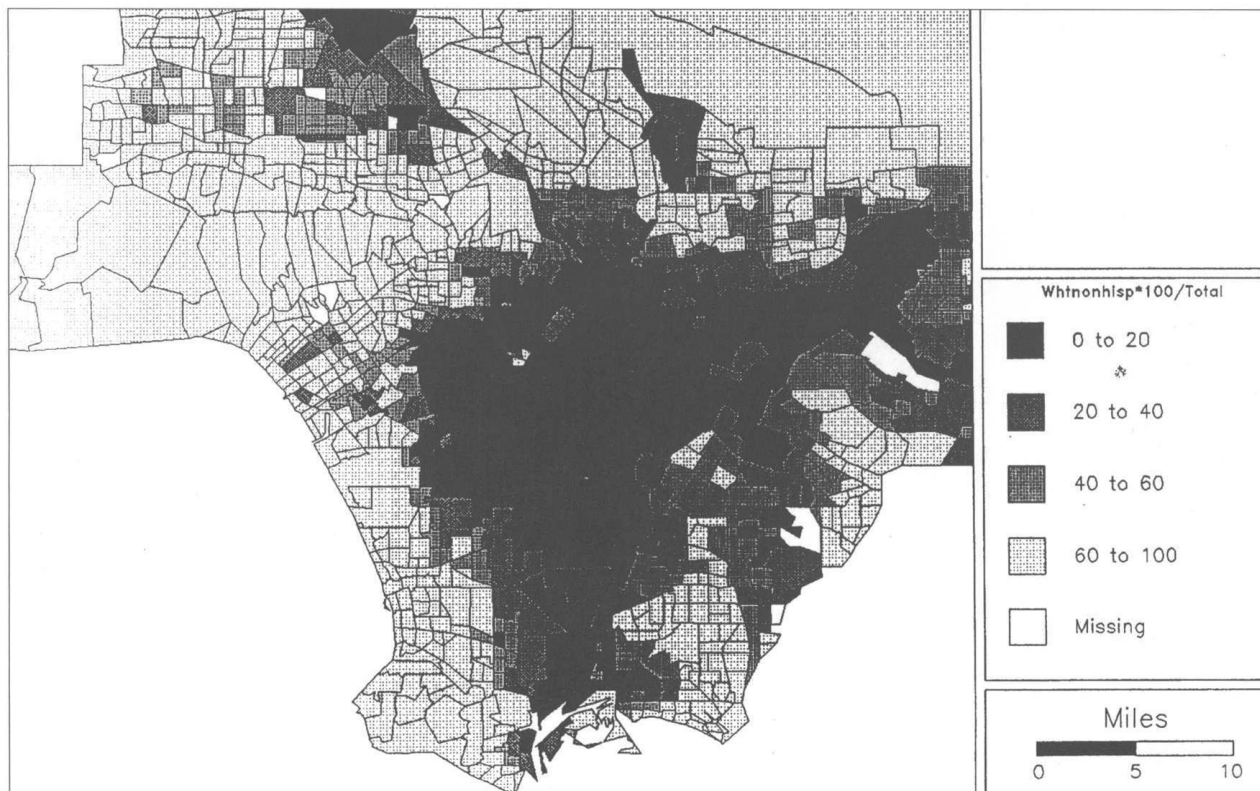


Figura 3: Porcentagem da população branca não-hispânica (de acordo com a terminologia do autor) por área em 1990.³⁷ Quanto menor a concentração, mais escura é a área.

Em linhas gerais, podemos dizer então que o condado de Los Angeles durante os anos 1940 e 1950, mais uma vez, o período do *Quarteto*, tinha taxas de homicídio decrescentes, uma população majoritariamente branca e um grande fluxo de migrantes. A Los Angeles palco e época de onde e quando Ellroy escreveu os romances, no entanto, vivia tempos muito diferentes.

Ellroy escreve na Los Angeles da passagem dos anos 1980 para os anos 1990. Na época a cidade era a metrópole norte-americana com o maior número de moradores sem teto do país. A população local também se via em meio à guerra entre gangues, cujo número crescera exponencialmente durante os anos 1980. Para combatê-los, uma força policial conhecida por sua violência no trato dos moradores do leste e sul da cidade. O período foi tristemente marcado também por três “famosos” casos de abuso policial. Em janeiro de 1979, Eulia Love, negra, foi morta por dois policiais no gramado de sua casa em uma disputa por uma conta de gás. Love foi alvejada com 8 tiros. Em 1985, a operação “Martelo” do LAPD, tentando minar os focos de venda de crack na cidade, prendeu mais de 5 mil suspeitos. Em março de 1991, imagens caseiras gravaram o espancamento de Rodney King, de 25 anos, por 4 policiais. As imagens mostram Rodney rodeado pelos policiais, que

³⁷ LIPTON, Greg. “Los Angeles in Transition: What Will Tomorrow Bring?” *Built Environment* (1978-), vol. 20, n. 1, p. 65-77, 1994, p. 69.

o espancam com cassetetes e chutes, enquanto outros agentes assistem à cena. Divulgada, a filmagem ganhou repercussão mundial. Treze dias depois de King, Latasha Harlin, outra moradora negra, foi morta por uma comerciante coreana por outro motivo torpe: uma discussão sobre venda. A juíza do caso sentenciou a ré a 5 anos de prisão domiciliar e 400 horas de serviço comunitário.

Os policiais do caso King foram indiciados e levados a julgamento em 1992, mas foram considerados inocentes das acusações. A decisão foi recebida com estarecimento, especialmente pela comunidade negra. No mesmo dia da divulgação do veredito, focos de protesto começaram a surgir na cidade. A população, revoltada, começou a atear fogo em postos de gasolina. Era a forma da comunidade chamar a atenção para problemas que duravam décadas na cidade: abuso policial, violência excessiva e racismo. Os protestos de 1992 foram os piores que a cidade enfrentou. Ao todo, 55 pessoas morreram, mais de 2 mil ficaram feridas e mais de onze mil foram presas. A Guarda Nacional e os Fuzileiros Navais tiveram que ser chamados para conter a população.

Quando escreveu o *Quarteto*, a Los Angeles contemporânea de Ellroy vivia os momentos de maior agonia e arrefecimento de um sistema discriminatório e extremamente violento. Podemos argumentar que a polícia de Los Angeles era apenas o agente final de todo um sistema e cultura que, por anos a fio, dava conta de manter os grupos minoritários marginalizados e privados das mesmas oportunidades e tratamento delegado à população branca. James Ellroy pode ter declarado em entrevistas que “nunca escreveria sobre a história norte-americana do presente”, mas suas histórias, mesmo situadas no século passado, infelizmente acabam reproduzindo muito da lógica que persiste até hoje.

Referências bibliográficas

CAMARILLO, Albert. “Cities of Color: The New Racial Frontier in California's Minority-Majority Cities.” *Pacific Historical Review*, vol. 76, n. 1, p. 1-28, 2007.

ESTRADA, William. **The Los Angeles Plaza: Sacred and Contested Place**. Austin: University of Texas Press, 2008.

FINE, David. **Imagining Los Angeles: a city in fiction**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000.

FLUGGE, Anna Maria. **James Ellroy and the Novel of Obsession**. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010.

GAY, Peter. **Represálias Selvagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LaCAPRA, Dominick. **History & Criticism**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

MONKKONEN, Eric. “Homicide in Los Angeles: 1827-2002”. **The Journal of Interdisciplinary History**, vol. 36, n. 2, p. 167-183, 2005.

PINTO FILHO, Júlio Pimentel. **A Leitura e seus Lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. **A pista e a razão**. Leituras da ficção policial na história. 2010. 309 f. Tese (Livre Docência) – FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y Ficción**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

POWELL, Steven. **Conversations with James Ellroy**. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

_____. **James Ellroy: Demon Dog of Crime Fiction**. London: Palgrave-MacMillan, 2016.

SCOTT, Allen; SOJA, Edward (orgs.). **The City: Los Angeles and urban theory at the end of the Twentieth Century**. Berkeley: University of California Press, 2005.

WALKER, Jonathan. “James Ellroy as *Historical* Novelist”. **History Workshop Journal**, n. 53, p. 181-204, 2002.

A Indústria Cultural na perspectiva do filme *Verdades e mentiras* de Orson Welles

Neyde Figueira Branco

Doutoranda em Letras

Universidade de São Paulo (USP)

Bolsista CAPES

neyde.branco@gmail.com

Palavras-chave: Cinema Americano. Indústria Cultural. Papel da Arte e do Artista. Filme Ensaio.

“Para meu próximo experimento, senhoras e senhores...”¹

Com essa frase, dita pela voz marcante de Orson Welles, inicia-se o prólogo de *Verdades e mentiras*, quando ainda vemos na tela apenas o nome de uma das empresas produtoras do filme. Este é o penúltimo filme concluído pelo diretor, em 1973, e podemos identificar esse traço em comum com os demais trabalhos de Welles: a experimentação, que está presente em toda a sua trajetória no teatro, rádio e no cinema, e que leva a resultados interessantíssimos nos trabalhos que desenvolve. Como o próprio Welles afirma,

não passo de um experimentador; experimentar é a única coisa que me entusiasma. Não me interesso pelas obras de arte, pela posteridade, pela celebridade, apenas pelo prazer da própria experimentação: é o único domínio em que me sinto verdadeiramente honesto e sincero. [...] Uma vez terminado nosso trabalho, ele não tem tanta importância aos meus olhos quanto aos da maioria dos estetas: é o ato que me interessa, não o resultado, a não ser quando dele emana o cheiro do suor humano, ou um pensamento.²

Não precisamos tomar suas palavras como verdade. Por meio de uma análise, ainda que panorâmica de sua obra, podemos reconhecer experimentações nos mais diversos campos e linguagens artísticos. Essa postura possibilitou ao diretor conhecer aspectos extremamente progressistas e regressivos da indústria cultural. Como Soares aponta, partindo da análise de Michael Denning,

o trabalho de Welles deriva grande parte de seu vigor da encruzilhada histórica peculiar onde foi produzido: de um lado, a demonstração do papel progressista que a cultura poderia sumir, articulado na experiência de Welles com o público politizado e cada vez mais amplo do teatro radical de Nova York, que diante das alianças

¹ **VERDADES e mentiras.** Direção: Orson Welles. [S.I.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: F for Fake. Todas as transcrições de trechos do filme foram feitas a partir de nossa tradução do áudio original.

² BAZIN, André. **Orson Welles, precedido de, Welles e Bazin, de François Truffaut, e seguido por conversas com Orson Welles.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 145-146.

ousadas entre experimentação estética e reflexão política, dava provas claras de sua capacidade de entendimento e disposição para o debate, de outro, o papel de engano sistemático a que a indústria cultural rebaixava a produção artística, demonstrado por/para Welles pelo famoso episódio do pânico criado pela transmissão radiofônica de “A guerra dos mundos”, que reacendeu as discussões sobre o papel de “manipulação” da cultura produzida em moldes industriais.³

Orson Welles iniciou sua carreira nos Estados Unidos nos anos 1930, quando artistas e população em geral buscavam entender os fatores econômicos e políticos que determinavam suas vidas. Nesse período foi criado o *Projeto Federal de Teatro*, que fazia parte das ações do governo Roosevelt para a geração de empregos em diversas áreas, desde obras de infraestrutura a projetos ligados às artes. Embora o interesse desse projeto de teatro fosse a geração de empregos para artistas desempregados, ele possibilitou a montagem de peças de qualidade, ao mesmo tempo em que democratizou o acesso ao teatro, permitindo a ampliação do público que assistia às peças.

Participante ativo desse momento histórico e desse contexto cultural, Welles vivenciou em seu início de carreira um momento de ampla efervescência cultural, tanto em termos estéticos quanto políticos. Ele desenvolveu peças tais como “Voodoo Macbeth”, com o elenco composto apenas de atores negros, e cuja ideia central era realizar a performance do texto original de Shakespeare, mas utilizar figurinos e cenários que fizessem alusão ao Haiti do século XIX, durante o reinado de Henri Christophe — o escravo que se tornou imperador; e “The cradle will rock”, um musical brechtiano que tratava de questões como a ganância e corrupção que atingiam à imprensa, igreja e artistas, além de lidar com o papel desses grupos citados, do sindicato e da população como um todo na luta de classes. Essa peça foi impedida de estreiar pelo governo, o que gerou uma grande comoção no público e fez com que a peça ganhasse mais notoriedade. Seu produtor conseguiu um teatro que não fazia parte do FTP e a estreia de “The Cradle Will Rock” foi um momento extremamente marcante e simbólico para o teatro americano.

Ao trabalhar no rádio, pouco tempo depois, Orson Welles pôde dar continuidade à experimentação, fazendo uso de uma nova linguagem artística. Welles vivenciou também no rádio outro momento marcante de sua carreira. Ao realizar a transmissão de “A guerra dos mundos”, adaptação do romance de H.G. Wells, provocou pânico nos ouvintes, que imaginavam estar enfrentando uma invasão de extraterrestres. Grande parte do programa apresentava a narração dos eventos contidos no romance, no formato de boletins de notícia semelhantes aos do programa radialístico de notícias “The March of Time”, no qual Welles trabalhara três anos antes. Aspectos

³ SOARES, Marcos. O projeto inacabado de Cidadão Kane. In: Cevasco, Maria Elisa & Soares, Marcos (editores). **Crítica Cultural Materialista**. São Paulo: Humanitas, 2008.

formais tais como experimentações com a linguagem do documentário e ruptura com conceitos de narrativa linear contribuíram para a ilusão da audiência, pois os ouvintes imaginaram que estariam ouvindo um programa de notícias, devido aos elementos formais. Houve registro de pânico e até mesmo fuga de algumas pessoas, em razão da sequência de eventos descrita no programa. Essa experiência possibilitou a Welles dar-se conta do alcance da indústria cultural na vida das pessoas já naquele período.

O episódio de “Guerra dos mundos” deu notoriedade a Orson Welles e foi determinante para sua entrada em Hollywood, pois o grande interesse dos executivos do estúdio RKO na sua contratação fez com que flexibilizassem as cláusulas do acordo para sua contratação, proporcionando um grau de liberdade sem igual na indústria cinematográfica norte-americana. Se no rádio Welles pôde ampliar as possibilidades de experimentação em relação ao teatro, no cinema elas seriam ainda maiores. Com a liberdade artística e o financiamento necessário, ele pôde realizar *Cidadão Kane*, considerado até hoje um dos grandes filmes de toda a história do cinema, por combinar experimentações e inovações técnicas e de linguagem cinematográfica, assim como nos conteúdos e modo de exposição dos mesmos. Em suas escolhas estéticas, o diretor faz uma aposta no espectador, compartilhando com ele o poder criativo, a partir da “combinação das técnicas de montagem com a utilização da profundidade de campo que, através da abertura da cena, sugere relações mais complexas entre seus elementos, que é função do espectador estabelecer”⁴.

Tal liberdade nunca mais foi experimentada dentro do contexto de produção dos estúdios de Hollywood, nem mesmo por Welles, cuja carreira é marcada pela constante intervenção nos filmes que realizou. Apesar de não ter mais a liberdade de criação e de financiamento combinadas, Orson Welles produziu diversos grandes filmes ao longo de sua carreira, cada um a sua maneira contribuindo para o fazer cinematográfico e para a história do cinema. Explorou diversos gêneros e formas fílmicas, sempre mantendo a experimentação como característica inerente. *Verdades e mentiras* não é exceção a esta característica.

Definido por Welles como um novo tipo de filme, *Verdades e mentiras* flerta com a linguagem do documentário tradicional, do filme ensaio e introduz outros elementos que problematizam a forma. Ao mesmo tempo, tais aspectos formais estabelecem um diálogo extremamente interessante com os conteúdos tratados no filme como um todo.

Podemos observar que o surgimento deste novo método é resultado das condições materiais de produção dos filmes de Welles, que não encontrava mais financiamento e precisava se adaptar às

⁴Ibidem, p. 180.

suas possibilidades. A instabilidade financeira demandava mudanças e improvisações. Tanto *Othello* quanto *O processo* tiveram mudanças estéticas devidas à necessidade de adaptação por conta das condições de produção. Por esses motivos, estes dois filmes eram tema dos primeiros de uma série de filmes que Welles pretendia fazer reexaminando seus filmes anteriores (ele finalizou e exibiu *Filming Othello*, seu último filme, mas não chegou a concluir *Filming The Trial*). *Verdades e mentiras*, apesar de não ser explicitamente um ensaio sobre algum de seus filmes anteriores, pode ter sido o ponto de partida para tal reflexão, uma vez que apresenta elementos de análise do trabalho dos artistas em geral (e de Welles, em específico) no contexto da produção de objetos artísticos e no mercado de arte, da autoria, entre outros.

O filme *Verdades e mentiras* mostra os cantos de suas imagens, inclusive os bastidores, a fim de possibilitar uma visão mais clara e aprofundada dos temas tratados. Uma das estratégias de que o cineasta se utiliza é a multiplicidade de pontos de vista. Esse recurso não é novidade na obra de Orson Welles. Em seu primeiro filme — *Cidadão Kane* — ele utilizara múltiplos narradores, a fim de retratar a vida de Charles Foster Kane. Em *Verdades e mentiras*, os fatos e assuntos são apresentados em diversos momentos por meio de intervenções de variados personagens, combinadas com a utilização de recursos sonoros e visuais, que em certas ocasiões se complementam e, em outras, se contrapõem.

Um exemplo de cena em que podemos observar um mesmo conteúdo sendo apresentado a partir de diversos pontos de vista é quando nos é contado como o pintor Elmyr vendeu sua primeira falsificação. Estão em um restaurante Orson Welles, François Reichenbach e uma moça, que não é identificada. Welles aponta as pinturas de Vertès, ao redor deles. Afirma:

Vertès tinha que ser encantador. Ele era húngaro. Ele começou sua carreira — ele me contou bem aqui nessa mesa — “como um charlatão. Eu pintei obras de arte falsas. Eu comecei”, ele disse, “como Lautrec”⁵

Há um corte e vemos Elmyr, que diz:

uma mulher, uma mulher inglesa com título de nobreza, entrou um dia no meu quarto e ela viu na parede, pendurado na parede, um desenho. Ela disse “ei, onde você conseguiu esse Picasso? Eu disse “Bem, você acha que é um Picasso?”⁶

Novo corte e vemos o mesmo grupo no restaurante. A partir daí se intercalam os locais — a casa de Elmyr e o restaurante — e os enunciadores — Welles e Elmyr.

Welles: “e tinha esse negociante de arte — não vou dizer seu nome — recusando tudo o que eu mostrava” — este é Vertès falando — “quando algo chamou sua

⁵ **VERDADES e mentiras**. Direção: Orson Welles. [S.I.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: F for Fake. Todas as transcrições de trechos do filme foram feitas a partir de nossa tradução do áudio original. 38’36”

⁶ *Ibid.*, 38’53”

atenção. Onde você conseguiu isso, ele disse. Esse belo Lautrec. Eu lhe disse que era um belo Vertès. ‘eu vou levar o Lautrec’, ele disse. E se você por caso encontrar mais algum, traga-os para mim”.

Elmyr: ela perguntou “você venderia?” e eu disse “com prazer”. Então percebi que eu podia vender algo, absolutamente inesperado, por uma grande quantia de dinheiro, numa época em que eu não conseguia de maneira alguma vender algum de meus quadros.

Welles: “Como pode me culpar? Eu não tinha dinheiro algum em meu bolso, nem meias nos meus sapatos, nem estilo próprio de pintura”

Elmyr: até mesmo a quantia de cinco dólares significava que eu ia ou não comer. Não falo de me empanturrar, mas comer para sobreviver.⁷

A imagem passa a ser de garçons servindo pratos fartos e anunciando tais pratos em francês para Welles, Reichenbach e a garota. Há um corte e vemos Elmyr (ainda em outro ambiente) em plano americano.

Elmyr: eu gostaria de ver o pobre refugiado húngaro que teria resistido àquela tentação.

Welles: bem, Vertès não recusou. Como todo húngaro, ele contou as melhores piadas húngaras. A da omelete... você sabe desta, não? Claro, é um clássico. “Uma omelete, como consta em nosso livro de receitas húngaro... para fazer uma omelete”, ele diz, “primeiro roube um ovo”.

Elmyr: bem, naturalmente, ser húngaro não é uma nacionalidade, é uma profissão.

Welles: Mas a verdade sobre os húngaros, que eles tentam encobrir, é a de que eles não são mais corrompidos do que nós. (Welles olha para a câmera). Mas não é assim que eles gostam que pensemos. De todos os húngaros de quem me tornei amigo, não me lembro de um (dirige-se aos demais personagens) que não quis que eu o considerasse o rei dos trapaceiros.⁸

Welles continua a falar, mas como a voz de narração, extradiegética: “e quanto a esse húngaro” (observamos a imagem de Elmyr) “e seus contos sobre seu passado, eles não batem, de acordo com seu biógrafo, exatamente com versões dos mesmos eventos contadas por certos negociadores de arte”. Observamos então Elmyr, em pé, falando para pessoas que não vemos no enquadramento: “Eu acho que negociadores de arte são corruptos”.

Há outro corte e vemos Welles sentado à mesa no restaurante. Faz menção de levantar. Olhando para a câmera, diz: “Senhoras e senhores do júri. Eu lhes digo que entre tais testemunhas sua escolha, sinceramente, não é fácil”.

A menção a “senhoras e senhores” havia aparecido em um momento anterior, em que Welles se coloca como um mestre de cerimônias que se dirige ao público do espetáculo. Dessa vez, além de retomar esse aspecto, faz também referência à fala de um advogado ou promotor num tribunal,

⁷ Ibid., 39’07”

⁸ Ibid., 40’08”

explicitando assim que foram expostos os diferentes pontos de vista sobre os fatos, cabendo ao espectador fazer uma escolha, tomar uma posição baseada na sua análise de tais aspectos.

Analisando a sequência descrita como um todo, podemos notar que são apresentadas duas histórias diferentes, a partir de dois pontos de vista distintos, para contar como foi o início da “carreira” de Elmyr como falsificador. Welles conta a história de Vertès em paralelo com as imagens de Elmyr contando sua própria história, e ambas são apresentadas como se fossem parte de uma mesma biografia. Elmyr começou como Picasso; e Vertès começou como Lautrec. Assim como Elmyr e Vertès — ambos pintores húngaros em situação de necessidade — também Picasso e Lautrec têm algo em comum: possuem um legado importante, tanto em termos artísticos, quanto em termos da comercialização de sua arte.

Assim, em vez de colocar o narrador de *Verdades e mentiras* como um ser onisciente, que conhece tudo sobre os personagens e sobre o enredo, sabe o que se passa no íntimo das personagens, conhece suas emoções e pensamentos, ele o posiciona como uma espécie de mestre de cerimônias, que nos exporá as diversas perspectivas sobre os assuntos abordados, sobre os eventos narrados. Ele dá ao espectador a tarefa de observar, analisar e, a partir dessa análise, tomar uma posição.

Do mesmo modo que se utiliza da narração do início da carreira de Vertès para complementar e colocar outra perspectiva no entendimento do início de Elmyr como falsificador de obras de arte, Orson Welles parte dessas narrativas para contar sua própria história e expor o início de sua carreira. Ele diz:

Welles: Melhor eu fazer uma confissão. François era um negociante de arte e eu... era um artista. Eu pensei que era. Como Elmyr, eu também já fui um pintor faminto. Mas não aqui na França. Eu estava faminto na Irlanda. Fui lá para pintar, comprei um burro e uma carroça, enchi a carroça com tintas e telas e fui viajar. À noite dormia debaixo do carrinho. Foi um belo verão. Mas quando cheguei a Dublin, o burro teve que ir à leilão. E eu também. Meus quadros se foram, todos dados aos fazendeiros irlandeses que me deram comida. Fiquei sem quadros e sem dinheiro. Eu tinha 16 anos e minha carreira, como se pode dizer, estava numa encruzilhada. O inverno estava chegando. Bom, eu podia ter achado um trabalho honesto para fazer, como lavador de pratos ou algo assim. Mas não, eu segui o caminho mais fácil. Fui para os palcos. Nunca havia estado num palco, mas disse em Dublin que eu era um astro em Nova Iorque e não sei como eles acreditaram em mim. Foi assim que comecei, lá no topo. E tenho descido ladeira abaixo desde então... se atuar é uma arte, inventar aquela falsa carreira na Broadway foi um belo caso de falsificação de arte... depois, no rádio... bem, vimos como Elmyr começou... no meu passado não há nenhum Picasso. Não. Meu próximo voo para a falsificação foi de disco voador (imagem de OVNI, pessoas olhando para cima, rádios)⁹

⁹ Ibid., 46’47”

Orson Welles descreve o período em que esteve na Irlanda e a necessidade de “ir a leilão”. Da mesma forma que Elmyr e Vertès, ele também estava em um momento de necessidade quando optou pela “falsificação” de sua carreira. Entretanto, assim como insinua uma tendência “natural” dos húngaros para a trapaça, também sugere que poderia ter escolhido outra carreira, em vez de ir para os palcos, por intermédio de uma mentira. Ele diz que precisou trabalhar para se sustentar e optou pelo “caminho mais fácil”. Ele opõe o trabalho do artista aos demais, que ele chama de trabalhos honestos. Essa honestidade dos demais trabalhos gera um duplo sentido, podendo se referir a uma idealização do trabalho manual ou a um trabalho que não envolva mentira. Ao mesmo tempo em que opta por uma carreira que envolve atuação, logo de início cria uma falsa carreira, ou seja, falsifica uma falsificação. Ele finge ser um ator e, ao fazê-lo, passa a esfera da atuação para sua vida real, mistura realidade e ficção, verdade e mentira.

No filme *The battle over Citizen Kane*, Orson Welles afirma:

Acho que essencialmente cometi um erro ficando no cinema. Mas é um erro do qual não posso me arrepender, porque é o mesmo que dizer ‘não deveria ter ficado casado com aquela mulher, mas fiquei porque a amo’. Eu teria tido mais sucesso se tivesse saído do cinema imediatamente, ficado no teatro, ido para a política, escrito qualquer coisa. Desperdicei grande parte da minha vida procurando dinheiro e tentando progredir, tentando fazer meu trabalho com esse material absurdamente caro que é o cinema. E eu gastei energia demais com coisas que não tem nada a ver com fazer um filme. São cerca de 2% de cinema e 98% de politicagem. Não é assim que se passa uma vida.

Em *Verdades e mentiras*, Welles demonstra a determinação do mercado sobre a arte no campo das artes plásticas, e ao mesmo tempo discute tal aspecto no campo da indústria cinematográfica. Conforme já pontuamos, Orson Welles conheceu em sua carreira um grande potencial artístico e político que o cinema representava e também conheceu as barreiras impostas pelo mercado. No início da década de 1970, os Estados Unidos enfrentavam um momento econômico difícil, acarretando uma grande crise nos estúdios de cinema. Com o objetivo de aumentar os lucros de alguma forma, uma das estratégias utilizadas foi a refilmagem e citação de filmes de sucesso mercadológico do passado, ou seja, a cópia dessas obras com inserção de novas tecnologias.

De modo complementar a essa estratégia dos estúdios, no âmbito político e econômico podemos citar duas medidas de Richard Nixon que também contribuíram para a expansão do mercado cinematográfico: diversos cortes de impostos para investidores locais na indústria cinematográfica; e o fim do lastro ouro, que teve como consequência a desvalorização do dólar, possibilitando maiores investimentos internacionais. Desse modo, houve mudanças nos filmes produzidos, que deveriam então atender às demandas do mercado internacional.

Enfim, Orson Welles constrói esse mundo de *Verdades e mentiras*, em que ele próprio, Elmyr de Hory (e também Clifford Irving) são retratados como falsários, determinados pelas condições materiais que se encontravam, pela imposição das necessidades sociais e econômicas e pelo domínio do mercado sobre todas as esferas da vida. Mas essa obra — esse mundo criado por ele — é também filha do mundo e retrata que estes aspectos estão presentes no filme, do mesmo modo que fora dele. O cineasta que dirige o filme é também narrador e personagem e as determinações que ele narra na obra são as mesmas que se colocam na produção desta mesma obra.

Em *Verdades e mentiras*, o cineasta mapeia o potencial de democratização que o cinema representa e como o financiamento dos estúdios permite grandes avanços estéticos e técnicos. Ao mesmo tempo, a institucionalização dos estúdios é também o aspecto limitador da realização desses filmes, à medida que existem determinações comerciais e organizacionais que se sobrepõem a possíveis avanços criativos. Dessa forma, problematiza uma perspectiva sobre a indústria cultural como a de Adorno e Horkheimer, por exemplo, que define as produções da indústria cultural unicamente como mercadorias. Por meio da constituição estética do filme, que é fruto de sua trajetória como cineasta, busca expor a indústria cultural como a grande falsária que supera todos os demais falsários presentes no filme. Mas apresenta essa crítica do ponto de vista de quem está inserido nesta indústria, demonstrando que tanto em *Cidadão Kane*, quanto em *Verdades e Mentiras*, independentemente do contexto de produção, está submetido ao sistema, que é determinado a partir da indústria cultural.

Referências Bibliográficas

BAZIN, André. **Orson Welles, precedido de, Welles e Bazin, de François Truffaut, e seguido por conversas com Orson Welles**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SOARES, Marcos. **O projeto inacabado de Cidadão Kane**. In: Cevalco, M. E. & Soares, M. (Org.). *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.

VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. [S.I.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: F for Fake. Todas as transcrições de trechos do filme foram feitas a partir de nossa tradução do áudio original.

Disney e Pocahontas: a reconstrução de um mito

Raija Maria Vanderlei de Almeida

Doutoranda em História Social

Universidade de São Paulo (USP)

Bolsista Capes

raija.almeida@usp.br

Palavras-chave: Disney. Pocahontas. Mito. Estados Unidos.

Introdução

Este artigo trata de uma parte da minha pesquisa de doutorado que está em fase inicial e vem apresentar um esboço de análise que terá como foco um dos objetos de estudo da pesquisa: o filme *Pocahontas* produzido pela Disney, em 1995¹. Nosso objetivo é discutir como o mito de Pocahontas foi reconfigurado pela Walt Disney, nos filmes *Pocahontas* (1995) e na sua continuidade em *Pocahontas II* (1998). A década de 1990, nos Estados Unidos, é de relevância para a análise, não só pela emergência da globalização, do neoliberalismo e do multiculturalismo, mas também porque esta década também é conhecida como a do “renascimento dos Estúdios Disney”, ou *Disney Renaissance*, com lançamentos de uma série de animações com destacada qualidade gráfica e estilo com grande sucesso de público. Mas por que justo neste momento a Disney se propõe a reconfigurar esse mito 400 anos depois? Um mito que foi construído segundo a lenda de que Pocahontas, a filha do chefe da tribo indígena Powhatan, ficou conhecida por ter salvado a vida do capitão inglês John Smith, em 1607, na colônia da Virgínia.

Com o intuito de problematizar as condições de produção que propiciaram ou estimularam estes filmes, pretendemos analisar a forma de como a história é contada e as personagens apresentadas sob a ótica do ideal americano, bem como, analisar a forma como os filmes foram recebidos e suas

¹ Com o título, *Nós e os Outros na Disney Renaissance: culturas e identidades na década de 1990*, projeto de pesquisa de doutorado em História Social – USP sob a orientação da Professora Dr.^a Mary Junqueira. O filme *Pocahontas* será um dos filmes a serem analisados na pesquisa. A proposta da pesquisa, que ainda está em fase de projeto, é analisar o período da Disney Renaissance (1989 a 1999) para compreender, através da sua produção filmica como são representadas outras culturas: indígena, cigana, árabe, chinesa, europeia e africana. Analisando seis filmes: *Aladdin* (1992), que trata de personagem fictício de conto árabe; *O Rei Leão* (1994), relacionado à jornada do herói dentro da cultura africana; *Pocahontas* (1995) que trata da história de protagonista indígena feminina; *Hércules* (1997) vinculado ao mito do herói e ao berço da cultura ocidental; *Mulan* (1998) que apresenta conto tradicional chinês de guerreira também com protagonista feminina; *O Corcunda de Notre Dame* (1996) baseado no clássico de Victor Hugo que apresenta um deficiente físico (o Quasímodo) e também personagem da cultura cigana.

devidas repercussões. Esta pesquisa tentará inserir a análise dos filmes no contexto do debate político e das demandas sociais das minorias étnicas nos Estados Unidos da década de 1990, discutindo o papel da Disney na construção do ideal americano. Pocahontas é considerada um dos mitos fundadores dos Estados Unidos. Sua lenda atravessou quatro séculos e, na década de 1990, teve sua história resgatada e seu mito reconstruído pela mais importante empresa da indústria de animações, *The Walt Disney Company*. Esta apresentação pretende discutir a importância do cinema de animação dos Estúdios Disney na mencionada reconfiguração de um dos mitos fundadores dos Estados Unidos: Pocahontas.

Walt Disney

The Walt Disney Company é uma empresa de entretenimento, com sede na Califórnia, EUA, fundada em 1923, pelos irmãos Walt e Roy Disney. A Disney investiu desde cedo em filmes de animação para o público familiar, especialmente o infantil, criando e recriando histórias e contos de fadas que encantam gerações desde o início do século XX.² Logo passou a fazer parte do imaginário individual e coletivo de várias gerações, construindo imagens e padrões de comportamento, com fortes direcionamentos ideológicos e morais e recorrendo ao elemento mágico na maioria dos seus filmes. Seu criador, Walt Disney (1901-1966) é, segundo Charles Solomon, uma das pessoas sobre quem mais se escreveu na história do cinema por ter realizado uma grande revolução no universo da animação e grande empreendedor da indústria do entretenimento, constituindo um verdadeiro império na arte da diversão.³ Hoje The Walt Disney Company é um conglomerado de empresas na área de entretenimento avaliada em 145 bilhões de dólares e considerada pela revista Exame a 35º maior empresa do mundo, em 2016.⁴

A história do cinema de animação tem sua origem no teatro das sombras e sua trajetória é guiada por grandes saltos tecnológicos e criativos e tem, ainda, Walt Disney como sua principal referência devido à qualidade técnica das suas animações, as estruturas narrativas e à inovação tecnológica. O gênero do cinema de animação permite, segundo Denis (2010), uma maior liberdade narrativa e isto Walt Disney soube aproveitar muito bem, criando um estilo próprio e único de

² O primeiro grande sucesso da Disney foi com o Mickey Mouse na década de 20, mas foi nos anos 30 que Disney desenvolveu um dos seus maiores desafios, o seu primeiro longa-metragem em animação *Branca de Neve e os Sete Anões*, baseado num conto de fadas dos Irmãos Grimm, cheio de arquétipos, magia, numa combinação de personagens bem construídos numa história muito bem contada. Esta fórmula se repete em mais de 600 filmes da Disney até hoje.

³ SOLOMON, Charles. **The history of animation**. Nova York: Wings Books, 1994.

⁴ Revista Exame. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mercados/as-maiores-empresas-do-mundo-em-valor-de-mercado>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

estrutura narrativa característica de suas animações.⁵

Outra característica da Disney é a preocupação com a verossimilhança das suas animações, onde personagens, cenários, figurinos, e elementos sonoros são criados com base em pesquisa histórica, social e cultural, cuja reinterpretação acaba por reafirmar o projeto político conservador da Disney, em geral com foco na família tradicional com papéis definidos para o homem e para mulher. São famosas as imersões das equipes de criação para entender a realidade que vão reproduzir através de uma ficção.

Disney, segundo Thomas & Johnston, buscava atingir a ilusão da vida, com histórias e personagens convincentes e com espírito próprio, interessado em divertir as pessoas, dar prazer e fazê-las sorrir. No entanto, Walt Disney também era um grande empreendedor e criou uma eficaz estratégia de marketing para garantir os investimentos financeiros para a execução dos projetos e ampliação da empresa no ramo do entretenimento. Walt Disney não só criou uma marca de qualidade como criou os conceitos que mais tarde se transformariam, segundo Thomas & Johnston, nos princípios fundamentais da animação.⁶

Depois da morte de Walt Disney, o grupo Disney passa por uma crise, agravada pela dificuldade de adaptação em aliar as técnicas de computação gráfica à arte de animação do estilo Disney, alcançado na produção do longa metragem *Bernardo e Bianca* (1977) e posteriormente, em 1988, com *Uma cilada para Roger Rabbit*.⁷

Após alguns anos de insucessos, a Disney experimenta uma nova fase criativa a partir do final da década de 1980, marcada pelo grande sucesso do filme *A Pequena Sereia* (1989), baseado em um conto de Hans Christian Anderson (escrito no século XIX, em 1837, e adaptado para a sociedade do final do século XX, em 1989). A Disney também é referência pelas suas tramas, narrativas, personagens, conceitos e roteiros que dialogam com o público com muita facilidade, além de sua qualidade e inovação tecnológica. Essa combinação aliada com histórias e personagens mais conectadas com seu tempo desencadeou o que veio a se chamar *Disney Renaissance*.

A década de 1990 está marcada pelo lançamento de um dos filmes de maior sucesso da Disney, *A Bela e a Fera* (1991), primeira animação indicada para o Oscar de melhor filme, *Alladin* (1992) que foi a primeira animação a ultrapassar uma bilheteria de 200 milhões de dólares, *O Rei Leão* (1994), com recorde de bilheteria no ano de seu lançamento, *Pocahontas* (1995), a primeira animação

⁵ DENIS, Sébastien. **O Cinema de Animação**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2010.

⁶ THOMAS, Frank & JOHNSTON, Ollie. **The illusion of life: Disney Animation**. Nova York: Hyperion, 1995.

⁷ BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da Animação**. Técnica e estética através da história. São Paulo: Editora Senac, 2001.

ganhadora do Oscar de melhor canção, *O Corcunda de Notre Dame* (1996), *Hércules* (1997) *Mulan* (1998), *Pocahontas II* (1998), finalizando a década com o filme *Tarzan* (1999).

Esta fase também se caracteriza pela presença de protagonistas femininas mais ativas e rebeldes, diferentes das princesas clássicas e passivas como Branca de Neve, Cinderela e Aurora. Entre *A Bela Adormecida* (1959) e *A Pequena Sereia* (1989) se passaram 30 anos sem um único filme de princesas. Nesta época, a sociedade ocidental passava por fortes mudanças em relação ao reposicionamento das minorias e o papel da mulher passava por uma grande reconfiguração assumindo o protagonismo através do fortalecimento do movimento feminista.

Segundo Daniela Savietto, havia uma certa pressão do movimento para uma nova representação midiática da mulher no século XX e isso se revelou na personagem Ariel, em *A Pequena Sereia* (1989), tornando-se um grande sucesso de público e crítica.⁸ Para Barbosa Júnior, o renascimento marca uma ruptura com toda a produção visual anterior, onde os avanços e desenvolvimento da animação são o resultado da rara combinação entre técnica, imaginação e talento artístico.⁹ É dentro deste contexto e dessas novas demandas sociais que o nosso objeto está inserido.

A Disney e a década de 1990 nos Estados Unidos

Os anos 1990 foram marcados por grandes mudanças sociais e tecnológicas que geraram um grande impacto na sociedade, tanto pela mudança de mentalidade política, social e ambiental, quanto tecnológica e comunicacional. Para compreender o contexto histórico que estimulou a reconfiguração do mito Pocahontas pela Disney, faz-se necessário compreender alguns aspectos desta década que consideramos relevantes para análise.

Primeiro, é importante compreender que nos Estados Unidos também estava acontecendo um grande avanço dos Direitos Civis conquistados entre as décadas de 1960 e 1970 pelo movimento feminista, o movimento negro e a luta dos imigrantes por mais políticas públicas que diminuíssem as discriminações sociais, raciais, entre outras. No entanto, entre as décadas de 1980 e 1990 houve um forte avanço das políticas neoliberais, promovida pelos sucessivos governos de direita de Ronald Reagan, George Bush e Bill Clinton. Uma política que gerou um enorme aumento da dívida pública, a diminuição dos investimentos sociais e o enfraquecimento das bases sindicais. Mas isso não

⁸ SAVIETTO, Daniele. **Mulheres e mídia global: uma análise internacional da perspectiva das mulheres sobre suas representações midiáticas**. Dissertação de Mestrado. 2015. Universidade de Coimbra. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/29028/1/dissertacao%20daniele%20savietto.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2016.

⁹ BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da Animação**. Técnica e estética através da história. São Paulo: Editora Senac, 2001.

diminuiu o poder dos Estados Unidos em relação a ordem mundial, surgindo um novo imperialismo americano.

Para Gary Gerstle, as décadas de 1970 e início de 1980, em particular, foram um tempo de deriva, ansiedade e incerteza, em que muitos estavam inseguros sobre se a nação americana poderia recuperar sua antiga glória. Desse período de crise surgiram dois programas diferentes para renovar a sociedade americana. Um buscou restabelecer um sentido de comunidade com base na etnicidade, raça ou gênero — e se tornaria conhecido na década de 1980 como multiculturalismo — ligado ao movimento de esquerda. O outro buscou restaurar o orgulho e o poder nacionais americanos através de um acúmulo militar, de confrontações com os inimigos da América, de uma postura antifeminista e de uma tradição racial nacionalista. Este era um programa de construção da nação que, nos anos 80, encontraria seus campeões em Ronald Reagan e na direita cristã. Em meados da década de 1990, surgiu um terceiro programa de renovação associado a Bill Clinton ligando o multiculturalismo ao Reaganismo. Do primeiro, assumiu-se um compromisso com a igualdade racial e uma tolerância da diferença cultural. Do segundo, a celebração da nação e uma definição da cidadania em termos de obrigações, bem como direitos.¹⁰

Ainda ressaltamos que a preocupação com o meio ambiente era tema mundial, bastante discutido inclusive na *II Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento*, mais conhecida como Eco 92, onde os EUA ocupavam um lugar central na discussão sobre a emissão de gases poluentes. O mundo discutia o meio ambiente. Havia uma necessidade de ampliar a discussão ambiental na sociedade sobre sustentabilidade.

O processo de produção e lançamento do filme *Pocahontas: encontro entre dois mundos* se dá nesse cenário de resgate de certas identidades. O mito de Pocahontas traz vários elementos que atendem aos anseios de legitimação de algumas minorias e ao movimento feminista¹¹ Outro ponto importante é a relação entre a Disney e a supremacia branca, que sempre foi exaltada em seus filmes com mocinhas e heróis brancos e muitos vilões negros, como no clássico e lendário *O Rei Leão* (1994).

Durante a década de 1980 e 1990, os movimentos dos direitos civis começaram a dar voz aos ativistas indígenas nas discussões raciais e de discriminação. Segundo Denise Bates, apesar da

¹⁰ GERSTLE, Gary. **American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century**. Capítulo 9: Beyond the Rooseveltian nation, 1975 -2000 (Locais do Kindle 5890-5893). Princeton University Press. Edição do Kindle. Princeton. 2017. (livre tradução)

¹¹ Já vimos anteriormente que o movimento feminista pode ter estimulado várias mudanças na construção das personagens femininas da Disney na era do seu renascimento, através de personagens como Ariel, Bela, Jasmim, Pocahontas e Mulan, princesas mais independentes e que lutavam por seus ideais.

vitimização, na historiografia entre os anos 60 e 70, os elementos culturais indígenas foram base para o estilo das formas de protestos da contracultura através do movimento hippie¹². Os pesquisadores também modificaram o seu olhar sobre o passado indígena através da etno-história, baseados em Clifford Geertz e Marshall Sahlins, surgindo assim a Nova História Indígena, com uma visão mais ativa e menos vitimista dos indígenas, passando a revisitar temas. Segundo Dornelles, com políticas estatais, questões jurídicas, responsabilidade de Estado, perda de terras indígenas e seus efeitos, questões de gênero, educação e fronteira, os avanços nas pesquisas e nos movimentos sociais indígenas mostraram um crescimento das comunidades e a luta pelos seus direitos e reconhecimento.¹³

Nos anos 1990, durante a comemoração dos 500 anos da conquista da América, estudiosos nativos como Ned Blackhawk (2005) afirmaram que as revisitações do passado mostraram uma reestruturação e avanços demográficos, econômicos e sociais dos nativos indígenas durante as últimas décadas, inclusive na formação de seus próprios intelectuais passando a ter mais voz e reivindicando espaços na construção de narrativas históricas e também contestando a legitimidade de outras. De fato os temas indígenas têm recebido cada vez mais atenção em todo o mundo.¹⁴ Nesse processo, tem-se a criação da *Native American and Indigenous Studies Association*, de 2008.¹⁵ Temos também o *Native American Languages Act*, lei de 1990, que reconhece as línguas indígenas, protege e promove os direitos e liberdades dos nativos americanos para usar a prática e desenvolver línguas nativas americanas são grandes representantes desse avanço.¹⁶

Na rivalidade entre os mitos norte e sul, entre o mito dos Pais Peregrinos e o mito Pocahontas, guardando as devidas diferenças, gostaríamos de ressaltar que ambos são mitos fundadores e estes fazem parte do “mito da América”, que, segundo Junqueira, são repletos de símbolos e valores que penetraram a construção da identidade e do nacionalismo, atravessando toda a sociedade norte-americana.¹⁷ Ela também nos relembra que o “mito da América” é uma espécie de bem simbólico da nação influenciando o imaginário social e resgatado recorrentemente por conservadores e

¹² BATES, Denise E. **The Other Movement: Indian Rights and Civil Rights in the Deep South**. Alabama: The University of Alabama Press, 2012.

¹³ DORNELLES, Soraia e SILVA E MELO, Karina. Sobrevoando histórias: sobre índios e historiadores no Brasil e nos Estados Unidos. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 22, n. 41, p. 173-208, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/51319/34951>> Acesso em: 20 dez. 2016.

¹⁴ BLACKHAWK, Ned. Look how far we've come: how American Indian History changed the study of American History in the 1990s. **OAH Magazine of History**. v. 19, n. 6, American West, Nov., 2005, p. 13-17.

¹⁵ DORNELLES, Soraia e SILVA E MELO, Karina. Sobrevoando histórias: sobre índios e historiadores no Brasil e nos Estados Unidos. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 22, n. 41, p. 173-208, jul. 2015.

¹⁶ PUBLIC LAW 101-477 - October. 30, 1990 TITLE I — **NATIVE AMERICAN LANGUAGES ACT**.

¹⁷ JUNQUEIRA, Mary Anne. Os discursos de George W. Bush e o excepcionalismo norte americano. In: **MARGEM**, São Paulo, n. 17, p. 163-171, jun. 2003.

progressistas dependendo do momento histórico. Como exemplo, o discurso de Martin Luther King com o objetivo de afirmar que os negros foram fundamentais na construção da América e que deveriam ter os mesmos direitos de todos os outros norte-americanos e que eles também eram estadunidenses. Segundo Gerstle, citado por Rocha, ao enfatizar a liberdade e a igualdade em todas as suas esferas, King e os militantes dos direitos civis, estavam reerguendo as bases democráticas da nação, da mesma forma que os pais fundadores fizeram. Desta forma, King fazia uma nova leitura da narrativa da nação.¹⁸ Em se tratando dos indígenas, estes persistiram na resistência pela conservação de sua cultura e valores de Native Americans construindo uma história própria.¹⁹ Apesar de toda a resistência, os índios foram praticamente exterminados e viram a sua cultura destruída ao longo dos séculos de guerra e políticas discriminatórias. São lembrados pela bravura e por serem destemidos, características que são marcantes no homem da fronteira e lembrada no mito do oeste.²⁰ Outro mito trabalhado por Junqueira, o “mito da fronteira”, é tema de muitos escritores e filmes de Hollywood e dos lendários filmes de faroeste até o cinema atual.²¹

Mas é sobre o mito Pocahontas que este trabalho está focado, um mito com origem americana, sobre uma personagem histórica carregada de simbolismos e valores que povoam o imaginário americano e que foi resgatado e reconfigurado dentro de determinados padrões 400 anos depois, numa adaptação romantizada, fantasiosa, trazendo novos elementos que respondem a determinadas demandas do final do século XX. Reconhecido comumente como uma princesa americana, Pocahontas passa de menina a mulher e de diplomata a amante do seu colonizador. Transformando uma história épica de diplomacia em uma história de amor impossível, num conflito entre dois mundos, entre oprimido e opressor.

A trajetória do mito Pocahontas

A primeira referência historiográfica sobre Pocahontas foi em 1608 num relato de John Smith intitulado *A True Relation of Such Occurrences of Noate as Hath Happened in Virginia*.²² Mas

¹⁸ GERSTLE, Gary. **American Crucible. Race and Nation in the Twentieth Century**. p. 274, citado por ROCHA, Michel Gomes da. **Cinema, Ideologia e Representação: (Neo) conservadorismo, Resistências e Belicismo nos Estados Unidos (1980 – 1990)**. São Paulo, 2015.

¹⁹ AZEVEDO, Cecília Silva. Culturas políticas e lugares de memória: batalhas identitárias nos EUA?. In: Azevedo, Cecília; Knauss, Paulo; Quadrat, Samantha; Rollemberg, Denise. (Org.). **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2009. p. 482.

²⁰ STOUT, Mary. **Native American Boarding Schools**. Santa Barbara: Greenwood, 2012.

²¹ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande**. Imaginando a América Latina em Seleções (1942- 1970). Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

²² HISTORY DEPARTMENT HANOVER COLLEGE VISITOR'S PAGE. Captain John Smith excerpts from three autobiographical works: A True Relation of Such Occurrences and Accidents of Noate as Hath Hapned in Virginia (1608). Letter from Captain John Smith to Queen Anne (1617). The Generall Historie of Virginia, New-England, and the Summer

existem outras tantas referências bibliográficas sobre ela, muitas citadas numa vasta pesquisa realizada durante a tese de doutorado de Maria do Socorro Baptista Barbosa, intitulada: *The Pocahontas narratives in the era of the romantic representations of the native americans and their influence on the construction of an american national identity*, publicada em 2005, que servirá de base para esta pesquisa.²³

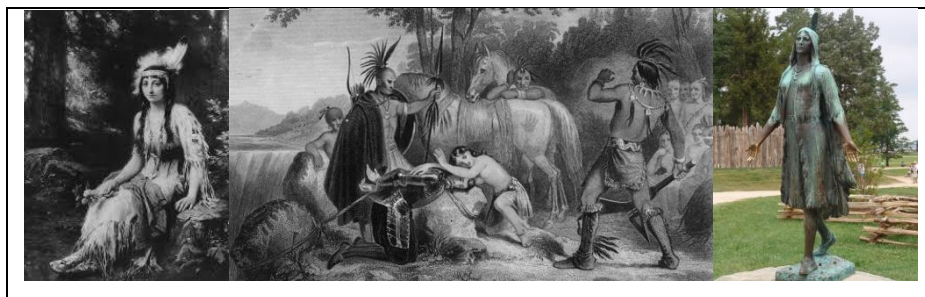


Figura 1: Representações de Pocahontas na história. Pintura de Pocahontas enquanto jovem com vestimentas indígenas, no seu ato heróico de salvamento do capitão inglês e uma estátua feita em sua homenagem depois da sua morte.

Em sua tese ela produziu uma lista de materiais relacionados ao estudo de Pocahontas e os organizou cronologicamente, entre cartas, romances, pesquisas, pinturas, esculturas e filmes. Seu foco foi a análise de cinco textos literários sobre Pocahontas e algumas representações visuais produzidos durante o período romântico sobre a personagem, com o objetivo de “mostrar que as narrativas românticas sobre Pocahontas são também importantes para a definição de uma identidade nacional americana através da discussão de temas como miscigenação, figuras de borda e narrativas de cativos inseridas nesses textos”.²⁴

Para Barbosa, a animação da Disney provocou muita discussão e aumentou significativamente o interesse em novas pesquisas sobre o tema. Todas as discrepâncias entre a narrativa Disney e as narrativas de John Smith, trouxeram muito mais interesse em contrastar a versão Disney com outras narrativas sobre Pocahontas.²⁵ Como exemplo, ela cita as obras de Elizabeth Cook-Lynn’s *American*

Isles (1624). Excerpts from the Original Electronic Text for True Relation, found at American Journeys; excerpts from the Original Electronic Text for Smith's letter to Queen Anne (reprinted in *Generall Historie*) found at Documenting the American South; and excerpts from the Original Electronic Text for *Generall Historie*, found at Documenting the American South. Disponível em: <<https://history.hanover.edu/courses/excerpts/143smith-vir.html>> Acesso em: 20 dez. 2016.

²³ BARBOSA, Maria do Socorro B. **The Pocahontas narratives in the era of the romantic representations of the native americans and their influence on the construction of an american national identity**. Tese de doutorado, UFSC – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

²⁴ Op. cit., p. 48.

²⁵ Seu nome verdadeiro era Matoaka (Pocahontas era seu apelido e significava menina mimada) e tinha cerca de 12 anos quando conheceu John Smith que tinha cerca de 30 anos. Não há indícios de romance entre os dois. O que se sabe é que o inglês se tornou um tutor que lhe ensinava a língua e a cultura inglesa, enquanto ela o ensinava a língua e a cultura indígena. Depois que Smith é ferido de pólvora e levado para a Inglaterra, é dado como morto e a guerra com os índios é retomada. Quando já era adolescente, Pocahontas é presa em cativeiro onde conhece o plantador de tabaco Rolfe, que dá sua liberdade em troca do casamento e da sua conversão ao Cristianismo. Logo depois é levada para a Inglaterra para ser

Indian Intellectualism and the New Indian Story (Writing about American Indians).²⁶ Amy Aidman's "Disney's Pocahontas: Conversations with Native American and Euro-American Girls", *Growing Up Girls: Popular Culture and the Construction of Identity*.²⁷ Os índios Powhatan, discordam da versão da Disney e publicam suas divergências em sites como *Caminho Nativo Ancestral*, onde contam a sua versão da história, e são instrumentos que fazem parte hoje da sua luta de resistência política e cultural.²⁸ Outros autores que se debruçaram na reflexão sobre o mito Pocahontas são: Robert Tilton, Pauline Turner Strong, Paul Otto, Jacquelyn Kilpatrick, Michelle Le Master, Margaret Golden, Lynn Dukette e Dani Frisbie.²⁹

Outra discussão que o tema levanta é sobre a rivalidade entre os mitos fundadores dos Estados Unidos, o mito Pocahontas e o mito dos Pais Peregrinos ou *Pilgrim Fathers*, que chegaram em Massachusetts, em 1620, e firmaram um pacto conhecido como *Mayflower Compact* criando um documento que é considerado um marco fundador da ideia de liberdade e deram base para a criação do mito WASP (*White Anglo Saxon Protestant*). Aos Pais Peregrinos também são atribuídos outro símbolo muito importante para os americanos: a Festa de Ação de Graças. Tendo a sua origem numa comemoração da primeira colheita em solo norte-americano servida com o cardápio de tortas de abóbora e peru, ave nativa da região, sendo repetida desde então sempre no mês de novembro. Este mito, no entanto, mantém o ideal de "pureza racial" europeia, já que não havia miscigenação com os nativos, diferentemente do mito Pocahontas que gerou historicamente o primeiro norte-americano mestiço, fruto do casamento entre Pocahontas e John Rolfe.



Figura 2: Pinturas de Pocahontas depois de Batizada como Rebecca. Pocahontas durante o seu batismo cristão e o casamento com Rolfe, seus primeiros retratos com vestimentas europeias como uma princesa Powhatan do império da Virgínia (de Matoaka para Rebecca) e ao lado de seu único filho. Os mitos se encontram novamente quando Pocahontas se converte para a fé cristã adotando o nome de Rebeca para se casar com Rolfe e viaja para a Inglaterra para ser apresentada a corte inglesa dos Stuarts, envolvida, pela mística de uma princesa indígena. Pocahontas acabou por se firmar mais como um mito regional, vinculado à colonização da Virginia, do que um mito nacional.

apresentada a corte como um bom selvagem, como estratégia de atrair mais colonos para a Virgínia. Pocahontas tem um filho mestiço e morre aos 17 anos durante a viagem de volta para sua terra natal.

²⁶ COOK-LYNN, Elizabeth. **American Indian Intellectualism and the New Indian Story (Writing about American Indians)**. Devon A. Mihesuah, ed. Natives and Academics Researching and Writing about American Indians University of Nebraska Press; (April 1, 1998). p. 111-138.

²⁷ AIDMAN, Amy. **Disney's Pocahontas: Conversations with Native American and Euro-American Girls**. 49th Annual Internat'l Communication Ass'n. Conf. San Francisco, CA. 1999.

²⁸ Disponível em: <<http://caminhonativoancestral.blogspot.com.br/2011/11/pocahontas.html>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

²⁹ As referências dos autores citados se encontram na bibliografia.

Ann Abrams estudou a rivalidade destes mitos do norte e do sul dos estados Unidos, entre os primeiros assentamentos dos colonizadores ingleses em Jamestown e a colonização da Nova Inglaterra revelando muitas semelhanças entre as mensagens transmitidas por ambos os mitos. Segundo Ann, os mitos foram reconstruídos de diversas formas, através de diversos tipos de narrativas, quadros e discursos políticos com o objetivo de remodelar as lendas aos interesses de cada época, transformando, por exemplo, os colonos de Plymouth em santos piedosos e Pocahontas como uma salvadora da civilização inglesa na América do Norte, reforçando debates sobre imigração, direitos das mulheres, os nativos indígenas.³⁰ Essa rivalidade entre os mitos do norte e do sul nos fazem refletir e problematizar sobre os motivos que levaram a Disney a reconfigurar o mito Pocahontas no final da década de 1990.

Pocahontas

Refletindo em outra direção, é provável também que o mito dos peregrinos tenha ganhado maior repercussão porque ele pressupõe o rompimento com a coroa inglesa e a igreja anglicana, exatamente aquilo que os homens que propunham a Independência (1776) e depois construíram o Estado nacional perseguiram e foi consolidado com o passar do século XIX. Com isso, o mito de Pocahontas que referendava a cultura inglesa foi ofuscado pela presença marcante do mito dos pais peregrinos de origem calvinista. Mas agora, Pocahontas foi recuperada por outro motivo. Estava vinculada às demandas dos movimentos sociais, aos quais Disney tinha muitas críticas em razão do seu projeto conservador, mas que foi necessário contemplar aqui e ali para fazer frente ao seu público e manter-se como grande estúdio de animação.

Pocahontas é a primeira personagem que a Disney desenvolve baseada em fatos reais, com uma protagonista que não é branca nem europeia e sim, uma índia nativo-americana com espírito livre, corajosa e diplomata.



Figura 3: Imagens do filme representativas dos personagens. Momento de estranhamento e momento de conhecimento entre os mundos, do ato heróico quando Pocahontas salva a vida de Smith e por fim a despedida entre os personagens.

³⁰ ABRAMS, Ann Uhry. *The Pilgrims and Pocahontas: Rival Myths Of American Origin*. Boulder: Westview Press, 1999.

O filme traz em sua trama questões pertinentes às demandas da década de 1990 dos Estados Unidos, como a temática do envolvimento do homem com a natureza e como os nativos-americanos se relacionavam com ela, demandas por representatividade do movimento feminista, demandas do ativismo indígena por representatividade, além da comemoração dos 500 anos de descoberta da América (1592). Resgata e reconstrói um dos mitos fundadores dos Estados Unidos, 400 anos depois. A animação da Disney provocou muita discussão e aumentou significativamente o interesse em novas pesquisas sobre o tema.

A produção do filme

A produção do filme *Pocahontas* demorou cerca de 5 anos, e teve seu início quando Mike Gabriel (diretor) tinha acabado o projeto do filme *Bernardo e Bianca Na Terra dos Cangurus* (1990). Foi quando resolveu investir no projeto de um longa-metragem sobre as histórias de Pocahontas que já eram conhecidas pela cena épica dela salvando a vida do Capitão Smith, trazendo traços de uma heroína com uma forte base mítica sobre o encontro entre dois mundos conflitantes e que não terminam juntos no final.

Segundo Stephen Rebello, a ideia do filme surgiu durante um jantar de Ação de Graças com a família do diretor Mike Gabriel onde foi lembrada a história de uma garota nativo-americana que salva heroicamente um capitão inglês, onde se questionou o fato das crianças americanas apenas aprenderem sobre os pais peregrinos e nada sobre Pocahontas.³¹

Rebello ressalta que a Disney estava em busca de uma história com elementos míticos e o mito de Pocahontas fornecia este elemento, que poderia ser potencializado se fosse adicionado um romance entre Pocahontas e John Smith aos moldes do romance shakespeariano Romeu e Julieta, mesmo não havendo nenhuma confirmação histórica sobre um possível romance entre os personagens. O filme *Pocahontas* seria um Romeu e Julieta americano. Personagens de dois mundos diferentes e com interesses conflitantes, como colonizador e colonizado, traziam elementos com grandes apelos para o público da Disney. Representados muitas vezes como opostos fazendo referências ao símbolo do Yin Yang.

³¹ REBELLO, Stephen. **The art of Pocahontas**. Hyperion. New York, 1995.



Figura 4: Representação Yin Yang dos personagens Pocahontas e Smith. O Símbolo Yin e Yang é de origem chinesa e representa a união e a complementação de elementos opostos como claro e escuro.

Depois da ideia aprovada, deu-se início às pesquisas para a elaboração do roteiro com seus cenários, personagens, figurinos e elementos culturais. Segundo Alves, uma equipe da Disney viajou até a Virgínia, em Jamestown, para pesquisar a paisagem, vegetação nativa e animais da região. “Nessa viagem, também foram realizadas consultas com líderes nativos da tribo Powhatan para compreender suas tradições, traços físicos e hábitos”³².



Figura 5: Imagens do documentário *The making of Pocahontas*. Cenas durante sobre a pesquisa da equipe Disney na Virgínia para a elaboração da arte do filme, apresentado por Irene Bedard. Consultoria indígena. Processo de criação do rosto da Pocahontas com base nos traços indígenas.

O documentário sobre o *making of* do filme *Pocahontas* (1995) — *Behind the Scenes* narra vários detalhes sobre a construção do filme através de depoimentos e imagens de diretores, atores, músicos e produtores que fizeram parte da produção do longa-metragem. Nele, é mostrado o cuidado com a pesquisa sobre a história de Pocahontas, a cultura e o habitat desses nativos-americanos, os indígenas Powhatans, convidando inclusive o ator e ativista Russell Means para a voz do chefe Powhatan, garantindo uma representação indígena no filme. Para voz de Pocahontas foi escolhida a atriz Irene Bedard, que por conta dos seus traços indígenas também serviu de modelo para as expressões e movimentos corporais da personagem.³³

³² ALVES, Érika R. G. S. **Por glória, Deus e ouro. A conquista inglesa da América do Norte e a questão indígena nos desenhos animados dos estúdios Disney: Pocahontas I e II (1995 e 1998)**. Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC 2014 – Niterói – Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/rika%20Rachel%20Guimar%C3%A3es%20Soares%20Alves.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2016, p.6.

³³ **Pocahontas 1994 Behind the scenes trailer**. Na íntegra o documentário está dividido em três partes disponíveis no Youtube: **The Making of Pocahontas (1/3)** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5PhTF1FD3SA>>. Acesso em: out. 2016. / **The Making of Pocahontas (2/3)** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fatQVpYox_c>. Acesso em out. 2016. / **The Making of Pocahontas (3/3)** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ytr3wtfzDiw&t=15s>>. Acesso em out. 2016.



Figura 6: Principais personagens e os atores que deram a voz a eles. Irene Bedard como Pocahontas, Mel Gibson como Smith e Russel Means como o pai de Pocahontas.

Outra curiosidade é que o Filme *Pocahontas: encontro entre os dois mundos* foi produzido simultaneamente ao filme *O Rei Leão*, gerando muita competição entre as equipes que produziam os dois filmes.³⁴ Havia uma grande aposta no sucesso de *Pocahontas* e pouca expectativa no filme *O Rei Leão*, mas este superou em muito o sucesso de *Pocahontas*, chegando a ofuscar o lançamento do filme mesmo um ano depois. Mas *Pocahontas* continha fortes elementos narrativos que combinavam um amor impossível, elementos místicos, cenários grandiosos, músicas envolventes e marcantes, que garantiam o sucesso do filme.³⁵

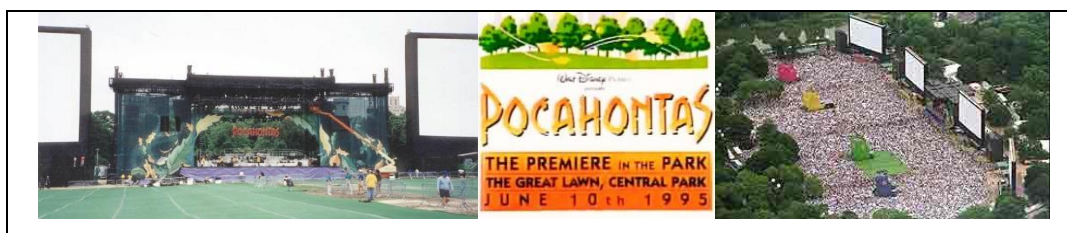


Figura 7: Première do filme *Pocahontas* no Central Park, NY. 1995.

A Disney apostava tanto no sucesso *Pocahontas* que o lançamento do filme se tornou uma superprodução. O filme foi lançado em um mega evento no Central Park (Nova York) reunindo mais de 100 mil pessoas pagantes, a presença de várias celebridades, inclusive o próprio Roy Disney, com show pirotécnico, vários espetáculos encenados em um palco gigante e telões instalados para a exibição do filme.³⁶

³⁴ MACÊDO, Arthur Luiz, Cavalcante de. Instabilidade da indústria cinematográfica: a tensão entre *O Rei Leão* e *Pocahontas*. *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão*. São Luís, 2012.

³⁵ Esta construção da narrativa fílmica de *Pocahontas* a aproximou de um conto de fadas de princesa, isso fez com que a personagem entrasse para o quadro da Franquia Princesas da Disney, com uma série de produtos relacionados para estimular o consumo de produtos e o consumo do filme criando uma rede de uma narrativa transmídia, multifacetando a presença da personagem em diversos produtos e linguagens.

³⁶ ROCHA, Daniela. **Pocahontas é lançado em grande estilo**. Matéria Publicada na folha de São Paulo, no dia 13 de Junho de 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/13/ilustrada/6.html>>.

Análise dos filmes



Figura 8: Capa do Filme Pocahontas. *Pocahontas: o encontro entre dois mundos*. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Estados Unidos. Walt Disney Pictures. 1995.

O filme *Pocahontas: o encontro entre dois mundos* (1995) conta a história de Pocahontas, uma indígena, filha do chefe de uma das tribos mais importantes entre os nativos americanos, os *Powhatans*, que se torna uma espécie de embaixatriz indígena nas relações entre os índios locais e os colonizadores ingleses, no século XVII. Pocahontas se apaixona pelo Capitão John Smith e o salva de ser decapitado pelo seu pai. Durante o filme, o casal romântico troca conhecimentos sobre as diferentes culturas. Mas o amor se torna impossível já que existe um conflito entre os colonizadores ingleses e os índios nativos. No fim do filme, como na história, John Smith retorna à Inglaterra ferido e Pocahontas fica na sua terra natal.

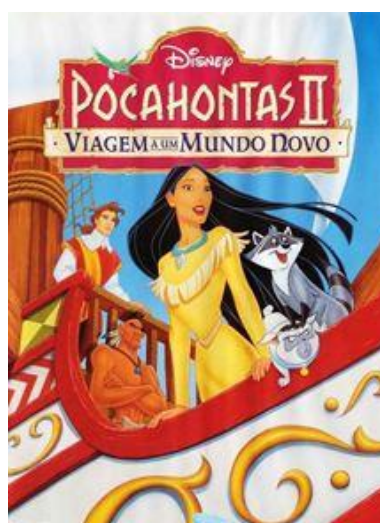


Figura 9: Capa do filme Pocahontas II. *Pocahontas II: Uma viagem a um novo mundo*. Direção: Tom Ellery e Bradley Raymond. Estados Unidos. Walt Disney Pictures. 1998

O segundo filme a ser analisado é sequencial ao primeiro, *Pocahontas II: Uma viagem a um novo mundo* (1998), que também é baseado em dados históricos e conta a história de quando Pocahontas viaja para a Europa com o inglês John Rolfe, para ser apresentada à Rainha Anne, em 1616. O objetivo era mostrar para os britânicos que os indígenas americanos não eram selvagens. Quando chega à Inglaterra, Pocahontas conhece os costumes britânicos, com muita dificuldade de se adaptar, mas cumpre sua “função diplomática”. Na Inglaterra, Pocahontas se reencontra com seu antigo amor, John Smith, mas termina o filme com o seu novo amor John Rolfe e com um triunfal retorno a sua terra natal.

Nas duas narrativas da Disney encontraremos muitas aproximações e rupturas com história real baseada nos fatos históricos e nas lendas passadas pela tradição oral quando confrontadas com a ficção, que causam, ainda hoje, muita polêmica em torno do filme. Contudo, o que pretendemos aqui é analisar o filme como documento e fonte histórica enquanto produto cultural e construtor de sentidos e identidades. Através das versões produzidas pela Disney, os filmes se constituem veículos de divulgação de um saber, a partir de suas identificações e interpretações.

Para Barbosa, o fato de Pocahontas ter colocado em risco sua vida para salvar seu amor, é um acontecimento muito comum em contos de fada, e isso fez com que sua história se transformasse num conto de fadas de princesa pela Disney, realizando uma animação supostamente baseada na sua vida, bem mais próximo de uma ficção que nos fatos reais.³⁷

Pelos dados históricos que temos conhecimento, Pocahontas realmente se casou com John Rolfe, mas como forma de se libertar do cativo e para isso teve que se converter ao cristianismo adotando o nome cristão de Rebecca. Pelas análises historiográficas, sua viagem à Londres foi usada como estratégia para desmistificar a ideia de que os índios eram selvagens e atrair novos colonizadores para o novo mundo.

As narrativas a serem analisadas perpassam por vários temas transversais como as grandes navegações e seus impactos na configuração do mundo atual; a questão da colonização exploratória e opressora dos europeus em relação aos nativos colonizados e seus impactos no extermínio dos povos das suas culturas, bem como suas lutas de resistência; a representação sobre a cultura indígena americana; na recriação de um ambiente pouco alterado pelo homem e sua relação íntima com a natureza e com o Xamanismo. Outro tema transversal presente no filme tem conexão direta com a

³⁷ BARBOSA. Maria do Socorro B. **The Pocahontas narratives in the era of the romantic representations of the native americans and their influence on the construction of an american national identity.** Tese de doutorado, UFSC – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p.221.

forte preocupação, na década de 1990, com as questões ambientais e a forma de nos relacionarmos com o mundo, representados pela Eco 92 e o Acordo de Kyoto.

A relação íntima e respeitosa com a natureza, bem como o espírito livre e “diplomático”, também estão presentes na personagem Pocahontas, representando valores norte-americanos. Naquela década, a globalização estava a todo o vapor, juntamente com a economia neoliberal e um forte crescimento do domínio cultural norte-americano, fortalecido pelos avanços tecnológicos (como o computador pessoal, o VHS e o DVD) que propiciaram a disseminação da ideologia neoliberal através da mídia, e Pocahontas certamente contribuiu para a expansão da ideologia americana.



Figura 10: Cenas de magia e misticismo. Conexão entre dois mundos. O Xamanismo, é muitas vezes definido como um conjunto de crenças ancestrais, muito presentes na cultura dos índios nativo-americanos. Representado pela Disney com rituais mágicos e conexão com a natureza.

A magia, o místico, o mítico, o religioso, também costumam as relações dos personagens na trama cinematográfica, onde a magia e a estrutura mítica estão intrinsecamente ligadas à jornada do herói de seus personagens. Para Surrell, a estrutura mítica e os personagens arquetípicos também tiveram grande influência nos desenhos animados da Disney, através do paradigma mítico da jornada do herói, baseado nas obras de Raglan e Campbell, que estão presentes pelo mundo inteiro e se tornou matéria prima das histórias populares.³⁸ Segundo Finch, também se faz presente em Pocahontas no conceito de choque de mundos e culturas com um enlace entre pessoas de diferentes culturas impossibilitadas de se unir, com músicas fortes (como Cores ao Vento, ganhadora do Oscar) e cenários grandiosos, característicos da Disney Renaissance.³⁹



Figura 11: Imagens do filme Pocahontas. Apresentação da personagem como filha do chefe (status de princesa). Situação de conflito entre colonizador e colonizado no primeiro contato entre Pocahontas e Smith (estranhamento). Momento de aproximação (interação cultural). Momento de mediação com o pai chefe da tribo (status de diplomata). Momento heróico (status de líder e pacifista). No primeiro filme, Pocahontas é apresentada como a filha do chefe da tribo Powhatan, uma

³⁸ SURRELL, Jason. **Os segredos dos roteiros da Disney: Dicas e técnicas para levar magia a todos os seus textos**. Panda Books, São Paulo, 2009. Citando RAGLAN, Lord. **The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama**. Dover Publication, New York, 1956 / CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1992.

³⁹ FINCH, Christopher. **The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms and Beyond**. Nova York: Abrams Books, 2011.

mulher de espírito livre e curioso sobre o mundo e com grande capacidade de liderança e diplomática na relação com os colonos ingleses e o seu povo.



Figura 12: Imagens do filme Pocahontas II. Chegada na Inglaterra (espírito livre e curioso). Chegada na corte (diplomacia). Conversa com o rei (missão pacifista). Reassumindo sua identidade indígena na corte (enfrentamento diplomático). Retorno para a terra natal.

No segundo filme, Pocahontas ainda mantém essas características, no entanto, está tentando se adaptar à cultura europeia. Sua missão diplomática é mostrar para o rei da Inglaterra que os índios nativos-americanos não são selvagens e parar com os conflitos entre os colonos e colonizadores. A personagem tem clareza do seu papel. Durante a visita, passa a conhecer os costumes e a cultura europeia, mas tem dificuldade de se adaptar. Seu reencontro com Smith é narrado no filme, causando um ponto de conflito amoroso entre Smith (o qual pensava que estava morto) e o novo amor John Rolfe. Diferentemente do final real da sua história, Pocahontas volta para seu povo com a sua missão diplomática cumprida e ao lado de Rolfe.

Pretendemos seguir nessa direção: a visão da Disney sobre outras culturas e diversas identidades representadas nos filmes, bem como os filmes dialogam com diversos grupos representados. A questão do Orientalismo, levantada por Said, revela-nos elementos chaves para a análise das representações das outras culturas a serem analisadas aqui. Sobre como o Ocidente compreende o Oriente, a relação colonizador e colonizado, numa relação de poder e dominação mais econômica e cultural.⁴⁰

É inegável que a Disney dialoga com as questões do seu tempo e das problemáticas próprias dos Estados Unidos particularmente aquelas relacionadas à inclusão social e a forma com que o país via outras culturas. Nesta época, a sociedade ocidental passava por fortes mudanças em relação ao reposicionamento das minorias (negros, índios, imigrantes, etc.) e o papel da mulher passava por uma grande reconfiguração assumindo o protagonismo através do fortalecimento do movimento feminista.

A fase da Disney Renaissance também se caracteriza pela presença de protagonistas femininas mais ativas e assertivas, diferentes das princesas clássicas bondosas e suaves como as personagens Branca de Neve, Cinderela e Aurora, como já foi afirmado anteriormente por Savietto.⁴¹ A presença

⁴⁰ SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴¹ SAVIETTO, Daniele. **Mulheres e mídia global: uma análise internacional da perspectiva das mulheres sobre suas representações midiáticas**. Dissertação de Mestrado. 2015. Universidade de Coimbra. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/29028/1/dissertacao%20daniele%20savietto.pdf>>. Acesso em: out. 2016.

de mulheres como diretoras e roteiristas na Disney também é um fator importante para a essa transformação do protagonismo feminino.

É preciso compreender o papel da Disney como produtora cultural, construtora de visões sobre outras culturas e produtora de sentidos para muitas gerações, principalmente, no contexto da década de 1990 nos Estados Unidos durante a Disney Renaissance. A análise dos filmes é crucial para identificarmos as estratégias narrativas na representação das diversas identidades representadas por seus personagens, pelo discurso midiático de uma empresa que representa singularmente o ideal americano.

A Disney Renaissance também se conectou com as ações afirmativas que alcançaram os ativistas indígenas nas discussões raciais e de discriminação. Os pesquisadores também modificaram o seu olhar sobre o passado indígena através da Nova História Indígena, com uma visão mais ativa e menos vitimista dos indígenas, passando a revisitar temas, como políticas estatais, questões jurídicas, responsabilidades do Estado, perda de terras indígenas e seus efeitos, questões de gênero, educação e fronteira. Os avanços nas pesquisas e nos movimentos sociais indígenas mostraram um crescimento das comunidades e a luta pelos seus direitos e reconhecimento.

Ainda é cedo para conclusões, pois a nossa pesquisa está em fase inicial. No entanto, neste breve ensaio percebemos alguns indícios para desvendar as intenções por traz da reconfiguração de seu mito pela Disney. São eles: a) conexão com multiculturalismo, pela necessidade de integração com a cultura e as identidades indígenas americanos; b) conexão com o movimento feminista e suas demandas por uma nova representação feminina nos filmes infantis; c) conexão com o ideal americano, com suas características de um povo livre, justo, diplomático e comprometido com seu povo de origem e sua nação.

Nossa expectativa com essa apresentação, é a de compartilhar os passos iniciais de uma pesquisa dentro de uma rede de pesquisadores sobre a história e a cultura dos Estados Unidos. Esperamos que se ampliem os olhares sobre o tema da influência da indústria cultural, representada aqui pela Disney Company, que nos direciona cotidianamente para a construção de um imaginário sobre uma determinada cultura, sociedade ou nação e a importância deste imaginário para a formação das diversas identidades que estão em constante mutação.

Referências Bibliográficas

- ABRAMS, Ann Uhry. **The Pilgrims and Pocahontas: Rival Myths Of American Origin**. Boulder: Westview Press, 1999.
- AIDMAN, Amy. Disney's Pocahontas: Conversations with Native American and EuroAmerican Girls. In: Mazarella, Sharon and Pecora, Norma (eds.). **Growing Up Girls: Popular Culture and the Construction of Identity**. New York: Peter Lang, 1999, p. 133-158.
- ALVES, Érika R. G. S. **Por glória, Deus e ouro. A conquista inglesa da América do Norte e a questão indígena nos desenhos animados dos estúdios Disney: Pocahontas I e II (1995 e1998)**. Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC 2014 – Niterói – Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/rika%20Rachel%20Guimar%C3%A3es%20Soares%20Alves.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2016.
- AZEVEDO, Cecília Silva. Culturas políticas e lugares de memória: batalhas identitárias nos EUA? In: AZEVEDO, Cecilia; Knauss, Paulo; Quadrat, Samantha; Rollemberg, Denise. (Org.). **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2009.
- BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da Animação**. Técnica e estética através da história. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- BARBOSA, Maria do Socorro Baptista. **The Pocahontas narratives in the era of the romantic representations of the native americans and their influence on the construction of an american national identity**. Tese de doutorado, UFSC – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BATES, Denise E. **The Other Movement: Indian Rights and Civil Rights in the Deep South**. Alabama: The University of Alabama Press, 2012.
- BLACKHAWK, Ned. Look how far we've come: how American Indian History changed the study of American History in the 1990s. **OAH Magazine of History**. v. 19, n. 6, American West, Nov., 2005, p. 13-17.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- HISTORY DEPARTMENT HANOVER COLLEGE VISITOR'S PAGE**. Captain John Smith excerpts from three autobiographical works: A True Relation of Such Occurrences and Accidents of Noate as Hath Hapned in Virginia (1608). Letter from Captain John Smith to Queen Anne (1617). The Generall Historie of Virginia, New-England, and the Summer Isles (1624). Excerpts from the Original Electronic Text for True Relation, found at American Journeys; excerpts from the Original Electronic Text for Smith's letter to Queen Anne (reprinted in Generall Historie) found at Documenting the American South; and excerpts from the Original Electronic Text for Generall Historie, found at Documenting the American South. Disponível em: <<https://history.hanover.edu/courses/excerpts/143smith-vir.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- DENIS, Sébastien. **O Cinema de Animação**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2010.
- DORNELLES, Soraia e SILVA e MELO, Karina. Sobrevoando histórias: sobre índios e historiadores no Brasil e nos Estados Unidos. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 22, n. 41, p. 173-208, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/51319/34951>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

DUKETTE, Lynn e FRISBIE, Dani. (2001) **The Pocahontas Conspiracy**. Disponível em: <<http://www.lehigh.edu/~ineng/jll/dbf3-issue.html>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

FINCH, Christopher. **The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms and Beyond**. Nova York: Abrams Books, 2011.

GERSTLE, Gary. **American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century**. Capítulo 9: Beyond the Rooseveltian Nation, 1975 -2000. Princeton University Press. Edição do Kindle. Princeton, 2017.

GOLDEN, Margaret. Pocahontas: Comparing the Disney Image with Historical Evidence. **Social Studies and the Young Learner** 18 (4), pp. 19–23. National Council for the Social Studies. 2006. Disponível em:<<http://www.socialstudies.org/system/files/publications/yl/1804/180419.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

JUNQUEIRA, Mary. **Estados Unidos: a consolidação da Nação**. São Paulo: Contexto, 2001.

JUNQUEIRA, Mary Anne. Os discursos de George W. Bush e o excepcionalismo norte americano. **Margem**, São Paulo, nº 17, jun. 2003. p. 163-171.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em Seleções (1942-1970)**. Tese de doutorado, USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

KILPATRICK, Jacquelyn. **Disney's 'Politically Correct' Pocahontas (Race in Contemporary American Cinema: Part 5)**. Cineaste 21.4 (1995): 36. Disponível em: <http://russellmottor.com/9.11.13_files/Disney's%20Pocahontas.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2016.

LE MASTER, Michelle (2005), Pocahontas: (De) Constructing an American Myth. **The William and Mary Quarterly**, 62(4), third series, 774-781. doi:1. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3491451>>. doi:1 Acesso em: 20 ago. 2016.

MACÊDO, Arthur Luiz, Cavalcante de. Instabilidade da indústria cinematográfica: a tensão entre O Rei Leão e Pocahontas. **Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão**. São Luís, 2012.

OTTO, Paul. Powatan's World and Colonial Virgínia: A conflict of cultures.1998. Published in **Journal of American History** 84(4), March 1998, pp. 1488-1489 jah.oah.org/. Disponível em: <http://digitalcommons.georgefox.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1038&context=hist_fac>. Acesso em: 21 ago. 2016.

PUBLIC LAW 101-477 - October. 30, 1990 TITLE I — **NATIVE AMERICAN LANGUAGES ACT**. Disponível em: <<http://www2.nau.edu/jar/SIL/NALAct.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ROCHA, Daniela. Pocahontas é lançado em grande estilo. **Folha de São Paulo**, 13 de Junho de 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/13/ilustrada/6.html>>. Acesso em: 29 mai. 2017.

ROCHA, Michel Gomes da. **Cinema, Ideologia e Representação: (Neo) conservadorismo, Resistências e Belicismo nos Estados Unidos (1980 – 1990)**. São Paulo, 2015.

SAVIETTO, Daniele. **Mulheres e mídia global: uma análise internacional da perspectiva das mulheres sobre suas representações midiáticas**. Dissertação de Mestrado. 2015. Universidade de Coimbra. Disponível em:

<<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/29028/1/dissertacao%20daniele%20savietto.pdf>>.

Acesso em: out. 2016.

KEANE, Glen. Site **The art of Glen Keane: Pocahontas**. Disponível em:

<<http://theartofglenkeane.blogspot.com.br/>>. Acesso em: out. 2016.

REBELLO, Stephen. **The art of Pocahontas**. Hyperion. New York, 1995.

REVISTA EXAME. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mercados/as-maiores-empresas-do-mundo-em-valor-de-mercado/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOLOMON, Charles. **The history of animation**. Nova York: Wings Books, 1994.

STRONG, Pauline Turner. “Review on Disney’s Pocahontas.” **H-Women - H-Net Reviews in the Humanities and Social Sciences**. (July, 1995) 26 pars. August 5th, 1996.

SURRELL, Jason. **Os segredos dos roteiros da Disney: Dicas e técnicas para levar magia a todos os seus textos**. São Paulo: Panda Books, 2009.

TILTON, Robert S. **Pocahontas: The Evolution of an American Narrative**. New York: Cambridge University Press, 1994.

THOMAS, Frank & JOHNSTON, Ollie. **The illusion of life: Disney Animation**. Nova York: Hyperion, 1995.

Filmografia

Pocahontas: Encontro entre dois mundos. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Estados Unidos. Walt Disney Pictures. 1995. 1 Filme (72min), Cor. Cópia de DVD.

Pocahontas II: Uma viagem a um novo mundo. Direção: Tom Ellery e Bradley Raymond. Estados Unidos. Walt Disney Pictures. 1996. 1 Filme (91min), Cor. Cópia de DVD.

Nacionalismo e cosmopolitismo: clivagens da direita nos Estados Unidos dos anos 1970

Rejane Carolina Hoeveler

Doutoranda em História

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Bolsista CNPq

rejanecarol@gmail.com

Palavras-chave: Nacionalismo. Cosmopolitismo. Direita. Estado.

Resumo

A comunicação discute as clivagens dentro da direita estadunidense nos anos 1970, focando na distinção social, política e ideológica entre frações nacionalistas e “cosmopolitas”, diferenciação que refletiu no embate entre distintos aparelhos privados de hegemonia (segundo o conceito de Antonio Gramsci, aqui utilizado). Naquele contexto histórico, uma forte crise econômica, uma permanente agitação social e instabilidade política contribuíram para o reforço do engajamento de entidades já bem tradicionais, como o *Council on Foreign Relations*, e de novas iniciativas, como a *Trilateral Commission*. Esta última reunia os setores empresariais mais internacionalizados dos Estados Unidos, da Europa Ocidental e do Japão. No mesmo período, uma oposição ultranacionalista a iniciativas como esta, posição bastante calcada num discurso conspiracionista, e se apoiando em diferentes bases sociais, se fez representar tanto em figuras políticas, como o senador republicano Barry Goldwater (1909-1998), quanto em aparelhos como a *Heritage Foundation*. O nacionalismo *old style* desta direita tradicional, que confluiria para a chamada “nova direita”, apresentava um *set* de políticas tendencialmente unilateralistas, enquanto o cosmopolitismo liberal possuía uma forte preocupação com as instituições internacionais e um certo equilíbrio do capitalismo global. Pretende-se, na comunicação, apresentar como a clivagem nacionalismo *versus* cosmopolitismo se cruzava com diversas outras, como origens sociais e ideologias (no sentido de visões de mundo). Por outro lado, pretendemos mostrar que essas vertentes convergiam em sua forte oposição à chamada “nova esquerda” e no ataque ao poder sindical nos Estados Unidos.

Do ponto de vista histórico, o cosmopolitismo é muito mais antigo do que o nacionalismo. Na Grécia Antiga, cosmopolita era o “cidadão do mundo”. Na Idade Média, a Igreja herdou e transmitiu o cosmopolitismo dos estoicos, em especial de Cícero (106-43 a.C.), com quem Santo Agostinho (354-430 d.C.) dialogou ao justificar a ideia do Papa como um candidato para dirigir um “império mundial”. Os primeiros conflitos entre o cosmopolitismo da Igreja e o protonacionalismo se deram já nos séculos XIII e XIV, quando a soberania dos príncipes disputou com o poder papal. Mas mesmo

aí, os críticos do poder temporal do Papa ainda eram adeptos da ideia de uma ordem política universal.¹

Os elementos do cosmopolitismo permearam o Iluminismo. A Revolução Francesa, se por um lado ajudou a erguer a ideia moderna de nação, que conflitava com o cosmopolitismo, por outro lado colocou em prática alguns dos princípios iluministas cosmopolitas, como a ideia de direitos humanos universais. Com o Iluminismo, o cosmopolitismo do debate grego clássico se transformou: agora ele implicava a noção de que todos os seres humanos, sendo iguais e racionais, têm capacidade de buscar o bem comum, assim como seus interesses.

Em seus *Cadernos do Cárcere*, o filósofo italiano Antonio Gramsci entendia a modernização capitalista como cosmopolita por natureza, e oposta ao internacionalismo proletário. Analisando o papel dos intelectuais e a cultura na Itália, o filósofo marxista entendia que a especificidade histórica de sua base era uma continuação do “cosmopolitismo” medieval, ligado à Igreja e ao Império, concebidos universalmente. De acordo com o Dicionário Gramsciano, “cosmopolitismo” forma, na obra de Gramsci, um par dialético com “nacional-popular”.²

O liberalismo clássico, a partir da ideia de contrato social e dos direitos naturais do homem, prezava pela busca dos indivíduos livres à felicidade e à riqueza, entendendo que essa busca individual produziria um resultado coletivamente positivo. Uma das principais funções do Estado, a garantia da segurança dos cidadãos contra ameaças externas, poderia entrar em contradição com as aspirações políticas desses mesmos cidadãos, na medida em que a guerra provoca uma situação na qual o poder estatal é reforçado. Nesse sentido, seria do interesse geral que o sistema internacional se tornasse cooperativo ao invés de conflituoso, e a história do pensamento liberal no quesito das relações entre os Estados girou, em grande parte, em torno à questão de como atingir esse objetivo.

No século XX, a direita pendeu para o nacionalismo em muitos momentos históricos, mas outra parte daquilo que podemos considerar como direita do ponto de vista ideológico (um pensamento conservador e contrarrevolucionário) caracterizou-se como cosmopolita. Estamos falando principalmente de setores empresariais que estavam ligados às frações mais internacionalizadas do capital.

Nos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970, a clivagem entre setores nacionalistas e cosmopolitas da direita revelou-se em diversos episódios. Um dos momentos mais emblemáticos

¹ CONVERSI, Daniele. “Cosmopolitanism and nationalism”. In: LEOUSSI, Athena (ed.). **Encyclopedia of Nationalism**. Oxford: Transaction Books, 2000, p. 34-39.

² DURANTE, Lea. “Cosmopolitismo”. In: LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (org.). **Dicionário Gramsciano (1926-1937)**. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 153-156.

aconteceu na disputa eleitoral entre Nelson Rockefeller (um “internacionalista”) e Barry Goldwater (um “ultranacionalista”) nas prévias do Partido Republicano, em 1964. Ambos podem ser considerados personagens políticos inseridos no espectro da direita, entretanto suas convicções, em especial aquelas relativas ao papel do país no mundo, eram consideravelmente diferentes.

No final dos anos 1960, as primeiras evidências de uma crise econômica proporcionaram mais combustível para as já antigas organizações direitistas nacionalistas, visto que parte importante da crise era a concorrência comercial com o Japão e a Europa Ocidental (em especial, a Alemanha), que passou a gerar déficits comerciais cada vez maiores para os Estados Unidos.

A pesquisadora Tatiana Poggi, em seu trabalho sobre o neofascismo nos Estados Unidos, destaca que as ideias conspiracionistas eram populares entre os membros de diversas entidades de extrema-direita como a *John Birch Society*, que, numa campanha sintomaticamente intitulada “Get US Out”, já em 1959, defendia a retirada dos Estados Unidos da ONU, “alegando que a organização [ONU] ambicionava a construção de um governo único e universal, comprometendo assim a soberania do Estado e da nação norte-americana”. Segundo Poggi, os membros da entidade geralmente eram de setores médios do Sul, republicanos e fundamentalistas cristãos.³

Foi na década de 1970, entretanto, que os efeitos dessa crise (que não pode ser resumida aos “choques” do petróleo) passaram a ser mais sentidos pelo cidadão médio norte-americano: desemprego e inflação formaram o cenário que os economistas passaram a chamar de estagflação. As longas filas nos postos de gasolina, as crescentes dificuldades no mercado de trabalho, estimularam a criação de um solo fértil para ideias de nacionalismo extremo, xenofobia e racismo.

Paralelamente a isso, as grandes corporações de origem estadunidense, surgidas em sua maioria após a Segunda Guerra Mundial, adquiriam cada vez mais um papel político dentro do país e também ao redor do mundo. Em geral, ideologicamente os executivos de tais empresas esposavam de uma espécie de “internacionalismo” — que a rigor, seguindo as linhas de Antonio Gramsci, podemos chamar de cosmopolitismo.

É sobre esses setores sociais específicos da direita norte-americana — grandes empresários e também alguns intelectuais — que versaremos nesta comunicação.

³ POGGI, Tatiana. **Faces do extremo**. Uma análise do neofascismo nos Estados Unidos da América, 1970-2010. Curitiba: Editora Prismas, 2015, p. 148.

A suposta obsolescência do Estado-nação nos anos 1970

“Os administradores das empresas globais estão tentando pôr em prática uma teoria de organização humana que alterará profundamente o sistema da nação-Estado, em torno do qual a sociedade se organiza há mais de quatrocentos anos”, afirmavam os pesquisadores Muller e Barnet, ao descreverem o sonho de Carl A. Gerstacker, presidente da empresa farmacêutica *Dow Chemical*, de comprar uma ilha que não pertencesse a nação alguma, em terreno “verdadeiramente neutro”, onde pudesse instalar o quartel-general da companhia.⁴ “As fronteiras políticas das nações-Estado”, dizia William J. Spencer, presidente da *First National Corporation*, que operava em noventa países, “são estreitas e limitadas demais para definir o escopo e o alcance da empresa moderna”.⁵

Nas palavras de George Ball a empresa mundial “planeja e atua muito à frente das ideias políticas mundiais” porque constitui “um conceito moderno, elaborado para atender a necessidades modernas”.⁶ O empresário francês Jacques Maisonrouge iria ainda mais longe, afirmando que “as estruturas políticas mundiais são inteiramente obsoletas. Não mudaram em pelo menos cem anos e estão lamentavelmente desafinadas com o progresso tecnológico”; e que “o problema crítico de nossa época” seria “o conflito conceptual entre a busca de otimização global de recursos e a independência dos Estados-Nação”.⁷

Segundo a *Business International Corporation*, em relatório de 1967, “a nação está se tornando obsoleta: amanhã, em qualquer sentido significativo, estará morta — e o mesmo acontecerá às empresas que permanecerem essencialmente nacionais.”⁸ Comparando as rendas anuais de empresas como *GM*, *Royal Dutch Shell* e *Goodyear*, Muller e Barnet demonstram que são maiores que os produtos nacionais brutos de países como Suíça, Irã, Turquia e Venezuela. No entanto, o “aspecto mais revolucionário” da empresa global, segundo eles, não seria necessariamente o seu tamanho, mas justamente sua visão mundial

“embora, em termos de administração e propriedade, todas as empresas globais, sejam norte-americanas, britânicas, holandesas, japonesas, alemãs, francesas, suíças, italianas, canadenses ou suecas (a maioria é, naturalmente,

⁴ A fala de Gerstacker foi intitulada “The Structure of the Corporation”, e foi preparada para a *White House Conference on the industrial world ahead*, ocorrida em Washington entre 07 e 09 de fevereiro de 1972. BARNET, Richard; MULLER, Ronald. *Poder global*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, s/d, p. 16.

⁵ *Newsweek*, 20 de novembro de 1972, *apud* MULLER; BARNET, op. cit., p. 19.

⁶ Fala de Ball em Conferência à Câmara de Comércio de Nova York em 05 de maio de 1967, *apud* BARNET; MULLER, op. cit., p.19.

⁷ Fala de Maisonrouge à *American Foreign Service Association*, 29 de maio de 1969, *apud* MULLER; BARNET, op. cit., p. 19.

⁸ *Ibidem*, p. 20. A *Business International Corporation* (BIC) foi fundada em 1953 por Eldrige Haynes e seu filho Elliot Haynes em Nova York para oferecer consultoria a companhias norte-americanas a se estabelecerem no exterior.

norte-americana), em pontos de vista e lealdade estejam se transformando em companhias apátridas.”⁹

A internacionalização da propriedade constituiria também uma estratégia óbvia para “desamericanizar” algumas empresas, que, segundo Muller e Barnet, prefeririam dar a aparência de uma propriedade internacional mediante a venda de pequenos blocos de ação a tomadores estrangeiros muito dispersos, fazendo com que nenhum deles pudesse desafiar os controladores, ao mesmo tempo dando à subsidiária a aura de uma empresa local. “Investidores de todos os países onde a companhia opera precisam tornar-se acionistas da *Pepsico*”, disse o presidente Donald Kendall, “de modo a terem interesses não apenas na companhia da qual possuem uma parte, mas na operação de um sistema global de livre iniciativa e de livre economia de mercado”. Os que comprem ações da *Pepsico*, em suas palavras, “participam um pouco da ação em base mundial”.¹⁰

Não por acaso, os nomes “americano” e “U. S.” estavam desaparecendo das razões sociais de algumas prestigiosas firmas. A *American Metal Climax* tornou-se *Amax*. A *American Brake Shoe* tornou-se *Abex*; a *U. S. Rubber*, *Uniroyal*, e assim por diante. Evidentemente, se tratava também de uma forma de se defender do antiamericanismo. “Por que içar a bandeira americana em escritórios em Paris ou Frankfurt quando os estudantes fazem demonstrações nas ruas contra a guerra no Vietnã? Ser ‘um bom cidadão empresarial em todos os países que operamos’” constituiria uma estratégia muito mais sensata num momento em que diminuía visivelmente a capacidade do governo dos Estados Unidos de defender militarmente as operações externas de suas empresas.¹¹

Mas, segundo os autores, a ideologia empresarial não seria exatamente um internacionalismo, mas um antinacionalismo. Para os autores, a designação empresa *multinacional* não seria muito exata porque sugeria um alto grau de internacionalização da administração, mas não da propriedade acionária. Estudos sobre altos administradores das principais companhias norte-americanas revelavam que em 1967 apenas 1,6% desses executivos eram estrangeiros, os quais, por sua vez, possuíam volumes de ações insignificantes. Além disso, o termo ocultaria o que haveria de novo nesse tipo de empresa, que seria justamente sua visão holística: elas não consideravam suas fábricas e mercados no exterior como apêndices de suas operações internas; e com isso “a necessidade de planejar, organizar e dirigir em escala mundial”, como disse Maisonrouge.

Fica bem claro que fazia parte do ideário difundido por essa fração capitalista mais internacionalizada e de forte presença política a noção de que precisava ocorrer uma transformação

⁹ BARNET; MULLER, op. cit., p.16.

¹⁰ Ibidem, p. 68.

¹¹ Ibidem, p. 61.

profunda no papel do Estado-nação. Mais do que isso, tratava-se de uma apologia deste processo supostamente irresistível, tal como seria apresentada a “globalização” nos anos 1990.

Mas se, por um lado, havia aqueles dentre esses empresários que renunciavam a suposta obsolescência do Estado-nação, outros tinham uma postura mais pragmática, defendendo a ideia de que o Estado Nacional apenas teria um conjunto de tarefas diferente do que tivera até então — mas que, longe de acabar, continuaria sendo muito importante para o próprio bem-estar do capital.

No início dos anos 1970, concomitante ao discurso agressivo de fim do Estado-nação, surgiu uma nova estratégia de combate ao nacionalismo, mais cautelosa com relação ao papel do Estado. Essa abordagem mais flexível ficou explícita, por exemplo, nas conclusões da supracitada mesa-redonda de altos executivos na Jamaica:

“O Estado-nação não está fenecendo. Em vez disso, crescerá em função de seu papel na organização e no melhoramento da posição social e de todo meio ambiente de seu povo... de modo geral, as empresas multinacionais e os Estados-nação têm muitos interesses paralelos. Quando surgir alguma tensão, a acomodação deverá ser feita na base de caso por caso.”¹²

O Estado-nação, nessa visão, teria um papel crucial na criação do mundo sem fronteiras: somente os governos podem abolir as restrições à movimentação de bens e capital e fazer uso de armas econômicas como cotas, tarifas e impostos para garantir um tratamento favorável às empresas globais norte-americanas em outros países. Dessa maneira, constituiria uma tarefa cada vez mais complexa do governo implementar uma política econômica enérgica (e amiúde contraditória), fazendo ora uso da liberalização, ora do protecionismo. Somente um governo centralizado, onde o presidente desfrutasse de grande liberdade para empregar uma ou outra política, poderia desempenhar um papel equilibrador assim tão delicado.

Dessa maneira, para Muller e Barnet, ficava claro que “uma parte importante da nova visão empresarial da nova América é um Executivo centralizado mais forte e um Congresso relativamente mais fraco.”¹³ Assim, o ataque frontal contra o Estado-nação teria sido substituído por uma campanha mais sutil contra fronteiras, diferenças culturais, protecionismo e “receios de pessoas que atacam a empresa internacional.”¹⁴

Note-se que essa linha de pensamento deixa bem claro que não se trata exatamente do “fim do Estado”, mas de uma readequação das funções e estrutura do Estado para atender a necessidades

¹² A discussão teve lugar na *Roundtable for Chief Executive Officers* organizada pela *Business International* entre 06 e 10 de janeiro de 1971. *Ibidem*, p. 63.

¹³ *Ibidem*, p. 120.

¹⁴ *Ibidem*, p. 63.

crescentes do capital, diferentemente da noção de “Estado mínimo”, propagada pela ideologia neoliberal. Como inúmeros autores já demonstraram, na verdade, a própria aplicação do neoliberalismo depende de um Estado tão forte quanto for preciso para estabelecer as condições necessárias para restaurar a capacidade de valorizar capital, de promover a estabilização macroeconômica e implantar as contrarreformas pró-capital. Tratava-se de reforjar a burocracia estatal dos Estados capitalistas em moldes qualitativamente diferentes, alijando determinados interesses (principalmente, esvaziando de potencialidade a capacidade de influência dos movimentos organizados dos trabalhadores).

O cosmopolitismo trilateralista e seus adversários ultranacionalistas

Nesse contexto, muitos empresários e intelectuais norte-americanos se deparam com esta problemática de forma mais próxima dessa segunda vertente, que diferentemente de decretar “o fim do Estado nacional”, propôs uma espécie de programa gradual de mudanças nas tarefas deste Estado, que seguiria crucial no mundo.

Esse é certamente o caso da *Trilateral Commission*, entidade privada fundada em 1973, nos Estados Unidos, tendo como principais patrocinador o megaempresário David Rockefeller e o soviólogo Zbigniew Brzezinski. Contando com membros de diversos partidos, empresários de diversos setores e também membros de órgãos estatais dos “países trilaterais” (Estados Unidos, Japão e Europa Ocidental), embora não estivessem ali como representantes de seus Estados mas sim como cidadãos privados, a *Trilateral Commission* foi o primeiro órgão a reunir num fórum informal um número expressivo de diversas nacionalidades.¹⁵

Do ponto de vista teórico e ideológico, a comissão desenvolveu um ideário cosmopolita próprio, o “trilateralismo”, em grande parte fruto das elaborações de Zbigniew Brzezinski e também dos teóricos de Relações Internacionais Joseph Nye e Robert Keohane.

Brzezinski, em *Entre duas eras*, de 1969 — escrita no auge da mobilização contra a Guerra do Vietnã, do movimento negro, feminista, estudantil, etc. — falava sobre como o nacionalismo estava ultrapassado, e lançava as sementes da criação de uma “comunidade das nações desenvolvidas” capaz de lidar com esse mundo em “ebulição”. Em uma passagem bastante significativa, ele escrevia que:

“O movimento rumo a uma comunidade maior das nações desenvolvidas terá de ser necessariamente parcelado, e não excluirá relações mais homogêneas

¹⁵ Sobre a *Trilateral Commission* nos anos 1970, ver: HOEVELER, Rejane. **As elites orgânicas transnacionais diante da crise: os primórdios da Comissão Trilateral**. 2013. Dissertação (Mestrado) — PPGH-UFF, Niterói, RJ, 2013.

no seio da entidade maior. O desejo de formar um Estado formal maior é em si uma extensão do raciocínio herdado da era do nacionalismo. Faz mais sentido tentar associar os Estados existentes por meio de uma variedade de elos indiretos e de limitações já em desenvolvimento à soberania nacional.”¹⁶

Note-se que a obra de Brzezinski está recheada de racismo e de xenofobia anti-Terceiro Mundo: em sua explicação sobre a nova conjuntura global, ele dizia que a causa do nacionalismo militante terceiro-mundista era que, com o avanço das telecomunicações, populações inteiras agora podiam “ver a opulência” dos Estados Unidos e dos países europeus.

Segundo o pensamento trilateralista, a estrutura de comércio e investimento então existente poderia conduzir a uma era de “competição destrutiva”, ao “nacionalismo econômico”, e possivelmente à própria guerra. O nacionalismo era algo a ser combatido, muito embora os interesses nacionais dos Estados Unidos não estivessem em jogo, pois as propostas trilaterais eram apresentadas como algo que atenderia às necessidades de todos os países “trilaterais”.

O supranacionalismo trilateralista voltava-se para a formatação de burocracias estatais dos Estados capitalistas em moldes qualitativamente diferentes daqueles construídos no pós-Segunda Guerra, buscando sempre alijar de maneira preventiva e permanente determinados interesses — principalmente, esvaziando de potencialidade a capacidade de influência dos movimentos organizados dos trabalhadores.

Segundo o pesquisador canadense Stephen Gill, grande parte dos ataques contra a comissão que chegaram ao debate público vinha da tradicional direita nacionalista. O senador ultraconservador Barry Goldwater, por exemplo, inseriu uma série de artigos no *Congressional Record* bombardeando a Comissão e o *Bilderberg*. De acordo com Stephen Gill, foi Goldwater quem providenciou a maior parte do material que foi usado pelo jornalista sensacionalista Craig Cappel, para escrever uma série muito lida na revista *Penthouse*, sugerindo que a entrada da comissão no governo norte-americano introduziu a morte da democracia nos Estados Unidos, com Z. Brzezinski no papel de “Dr. Strangelove”.¹⁷

Também o controverso *U. S. Labor Party*, liderado pelo ex-esquerdista Lyndon Larouche, fez uma intensa campanha de caráter nacionalista contra a *Trilateral Commission*, com acusações de que

¹⁶ BRZEZINSKI, Zbigniew. **Entre duas eras**. América: Laboratório do mundo. Rio de Janeiro: Artenova, 1971, p. 263. Uma análise pormenorizada desta obra pode ser encontrada em HOEVELER, Rejane. “Dominação e resistência nos Estados Unidos dos anos 1960: Zbigniew Brzezinski entre duas eras”. **Revista Mosaico**, v. 9, n. 1, 2016. Disponível em: <http://seer.ucg.br/index.php/mosaico/article/view/4869>.

¹⁷ GILL, Stephen. **American Hegemony and the Trilateral Commission**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 535.

Brzezinski teria feito um complô para assassinar diversos líderes e acusando a comissão de não dar total apoio à corrida armamentista com os russos.¹⁸

Outra linha de oposição à *Trilateral Commission*, tão obscurantista quanto esta, vinha do grupo associado com o *Lehrman Institute* em Nova York¹⁹, que culpava a comissão de endossar políticas que levaram à decadência do dólar, efetivamente demolindo o sistema financeiro internacional do pós-guerra.²⁰ O conspiracionismo era, enfim, um traço marcante em diversos matizes ideológicos conservadores.

É interessante notar que grande parte dessa oposição ultranacionalista, ultraconservadora e conspiracionista segue bastante influente até os dias atuais. Uma rápida procura em sites de busca na internet já nos dá uma boa amostra de como se espalha esse tipo de oposição à *Trilateral Commission* e a outras entidades internacionais como a ONU.

As campanhas de oposição à *Trilateral Commission* são reveladoras da clivagem cosmopolitismo *versus* nacionalismo na direita norte-americana. Ao longo do governo James Carter (1977-1981), sua ligação com a comissão foi bastante utilizada pela oposição republicana (ao menos por parte dos republicanos, já que também havia republicanos que faziam parte dela). De fato, Carter participou regularmente dos encontros da comissão a partir de 1975 e, após assumir a presidência, nomeou vinte trilateralistas, entre eles Brzezinski, como Conselheiro de Segurança Nacional, além de diversos outros participantes daquilo que era pejorativamente chamado de *eastern stablishment*. Como enfatizou o pesquisador Laurence Shoup, a missão de Carter não era apenas voltada para os Estados Unidos: a visão trilateralista entendia a crise como sendo fundamentalmente internacional, exigindo, portanto, soluções internacionais coordenadas (ao menos entre os países centrais).

O discurso de oposição a este entendimento do papel dos Estados Unidos no mundo alimentou a chamada “nova direita” que surgiu ao longo dos anos 1970, processo que culminaria na vitória presidencial do republicano Ronald Reagan, adepto de um discurso fortemente nacionalista e mesmo xenófobo. Nas primárias republicanas de 1980, o ex-diretor da CIA George H. W. Bush sofreu uma

¹⁸ O USLP foi formado em 1973 pelo *National Caucus of Labor Committees*. Não confundir com *American Labor Party*, fundado nos anos 1930. O USLP fazia acusações esdrúxulas a intelectuais e figuras de esquerda, por exemplo, dizia que Noam Chomsky era um “agente da CIA” e estava “a serviço dos Rockefellers”.

¹⁹ Entidade da extrema-direita armamentista e nacionalista, o *Lehrman Institute* publicou algumas brochuras sobre a crise do sistema monetário internacional defendendo o retorno do padrão-ouro. Entre seus associados estiveram nomes como David Calleo e Irving Kristol. Fonte: <http://lehrmaninstitute.org/lehrman/index.asp>. Acesso em 27 de junho de 2017.

²⁰ Na época, os chamados “*gold bugs*” (fãs do ouro) aconselhavam as pessoas a trocar suas riquezas por ouro. GILL, op. cit., p. 168.

campanha difamatória por parte de adeptos da candidatura Reagan por ter participado de reuniões da *Trilateral Commission*, entidade apresentada por esses setores como “antiamericana”.²¹

Outra matriz de crítica a iniciativas como a *Trilateral Commission* emergia do chamado “populismo” norte-americano,²² proveniente de uma base social composta por pequenos proprietários rurais, e que se opunha às firmas transnacionais, as quais estariam “destruindo a soberania da América”. Um conhecido orador populista, John L. Lewis, do *American Agriculture Movement*, que chegou a ter forte influência política no Texas e no Meio Oeste no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, alegava que a comissão era parte de uma conspiração mundial para destruir o *american way of life*. Seus discursos circulavam em fitas cassete, largamente difundidas em áreas rurais.

Por fim, é preciso notar também que algumas das mais antigas indústrias no Estados Unidos, como a de calçados e a têxtil, eram contra a ideia de “fim das fronteiras” porque dependiam delas, em grande parte, para se proteger contra a concorrência externa.²³ Portanto, paralelamente às divisões ideológicas/culturais da sociedade norte-americana e suas bases sociais (não havendo nenhuma identificação mecanicamente determinável entre ambas), havia uma disputa interempresarial. Se observarmos dentro dessa base social específica, dos médios e grandes empresários, veremos tanto clivagens ideológicas e mentais, quanto conflitos propriamente econômicos.

Cosmopolitismo como elemento de nacionalismo?

Em uma obra recente, David Harvey nota que o discurso que embasou o unilateralismo de George W. Bush e de Tony Blair, em 2003, não deixou de ter fortes componentes cosmopolitas, como a ideia de que os iraquianos e toda “a humanidade” mereciam a liberdade e a democracia que os Estados Unidos e a Europa representavam e podiam entregar.²⁴ A ideia de direitos humanos universais, tipicamente cosmopolita liberal, havia sido base para as intervenções “humanitárias” dos Estados Unidos nos anos 1990, no governo Bill Clinton (1993-2001), e foi um elemento discursivo presente na política externa norte-americana pelo menos desde Woodrow Wilson (1913-1921). Note-se que o componente cosmopolita se faz presente também no atual discurso islamofóbico francês, que

²¹ SHOUP, Laurence. **The Carter presidency and beyond**. Power and Politics in the 1980's. California: Ramparts Press, 1980.

²² O chamado populismo norte-americano tem inúmeras peculiaridades, e uma história política singular, tendo tido, na virada para o século XX, forte peso eleitoral. Os primeiros populistas clamavam por um éden agrário perdido, e tinham fortes traços antissemitas, anti-intelectuais e paranoicos, como ficou claro em HOFSTADTER, Richard. **Age of Reform**. Nova York: Vintage, 1955. No entanto, na década de 1960, um conjunto de estudos com inspirações de esquerda buscou reabilitar a imagem populista. Para um balanço historiográfico sobre o tema, ver: SELLERS, Charles; MAY, Henry; McMILLEN, Neil. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 255-262.

²³ BARNET; MULLER, op. cit., p. 23.

²⁴ HARVEY, David. **Cosmopolitanism and the geographies of freedom**. New York: Columbia University Press, 2009.

justifica a sua participação na “guerra ao terror” a partir da defesa de “direitos humanos universais” que seriam representados pelo país, berço dos “valores ocidentais”.²⁵

Numa das facetas mais interessantes do pensamento de Gramsci sobre o cosmopolitismo, o marxista sardo se interroga sobre como os grandes impérios “usaram” o cosmopolitismo como elemento de nacionalismo. O caso mais patente é o de Roma, mas também seria o caso da Macedônia de Alexandre e do Império Russo de Pedro, o Grande.²⁶

Podemos pensar o caso dos Estados Unidos a partir dessa ideia, levando em conta que a ideologia predominante da política externa norte-americana sempre se utiliza, em algum grau, de elementos cosmopolitas? Podemos afirmar, a partir de Gramsci, que a ideia de excepcionalismo e de uma missão norte-americana no mundo configura um elemento cosmopolita que se desenvolveu nos Estados Unidos?

Seria impossível tratar com profundidade dessas questões aqui, entretanto, é necessário levar em conta que a clivagem nacionalismo/cosmopolitismo, no espectro da direita norte-americana, não constitui uma oposição rígida e fixa; ao contrário, pode se apresentar de diferentes maneiras ao longo da história recente.

Referências bibliográficas

BARNET, Richard; MULLER, Ronald. **Poder global**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, s/d.

BRZEZINSKI, Zbigniew. **Entre duas eras**. América: Laboratório do mundo. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

CONVERSI, Daniele. “Cosmopolitanism and nationalism”. In: LEOUSSI, Athena (ed.). **Encyclopaedia of Nationalism**. Oxford: Transaction Books, 2000.

DURANTE, Lea. “Cosmopolitismo”. In: LIGUORI, Guido & VOZA, Pasquale (orgs.). **Dicionário Gramsciano (1926-1937)**. São Paulo: Boitempo, 2017.

GILL, Stephen. **American Hegemony and the Trilateral Commission**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HARVEY, David. **Cosmopolitanism and the geographies of freedom**. New York: Columbia University Press, 2009.

²⁵ TRAVERSO, Enzo. “Espectros del fascismo. Pensar las derechas radicales en el siglo XXI”. **Revista Herramienta**, Buenos Aires, n. 58, 2016.

²⁶ DURANTE, Lea, op. cit., p. 153.

HOEVELER, Rejane. **As elites orgânicas transnacionais diante da crise: os primórdios da Comissão Trilateral**. 2013. Dissertação (Mestrado) — PPGH-UFF, Niterói, RJ, 2013.

_____. “Dominação e resistência nos Estados Unidos dos anos 1960: Zbigniew Brzezinski entre duas eras”. **Mosaico**, v. 9, n. 1, 2016.

POGGI, Tatiana. **Faces do extremo**. Uma análise do neofascismo nos Estados Unidos da América, 1970-2010. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

SELLERS, Charles; MAY, Henry; McMILLEN, Neil. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SHOUP, Laurence. **The Carter presidency and beyond**. Power and Politics in the 1980's. California: Ramparts Press, 1980.

TRAVERSO, Enzo. “Espectros del fascismo. Pensar las derechas radicales en el siglo XXI”. **Revista Herramienta**, Buenos Aires, n. 58, 2016.

A fratura do sonho americano em *O Grande Gatsby* de F. Scott Fitzgerald

Roberta Fabbri Viscardi

Doutoranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Universidade de São Paulo (USP)

Bolsista CNPQ

rfv@usp.br

Palavras-chave: Literatura norte-americana. Anos 1920. Sonho americano. Narrador.

A descrição que F. Scott Fitzgerald faz da ostentação e do hedonismo dos Estados Unidos dos anos 1920 em seu romance mais conhecido, *O Grande Gatsby*, aponta para a iminência da crise de 1929 e da Grande Depressão que se desenrolaria na década seguinte. Publicado em 1925, quando os Estados Unidos viviam os desdobramentos da recessão que sucedeu a Primeira Guerra Mundial e o auge da Era do Jazz, o romance nos permite acessar a experiência do sonho americano da perspectiva de alguém que assiste e vivencia a decadência da ideologia do sucesso individual.

Ao lermos *O Grande Gatsby* como um romance que se apresenta de modo a evidenciar o fazer crítico e literário, nos salta aos olhos o tema da mobilidade social, central no debate sobre a totalidade da obra de Scott Fitzgerald. Para analisarmos o tema nessa narrativa, precisamos identificar a forma como a perspectiva do narrador-personagem do romance, Nick Carraway, é moldada à luz de sua posição privilegiada.

A abertura de *O Grande Gatsby* se dá por um preâmbulo, uma introdução que prepara a leitura dos eventos a serem narrados. Não é incomum que um preâmbulo também estabeleça a motivação para a narração e revele parte do que está por vir. No caso de *O Grande Gatsby*, o narrador indica que a história do protagonista do romance, relatada através da recuperação das memórias desse narrador, terá ênfase em uma provável conduta imoral. Também não é repreensível que o narrador se apresente como a instância que irá julgar os acontecimentos rememorados no romance, e que o leitor não se oponha a ser levado por esse narrador tal como por um guia através da narrativa. Como explicita o crítico literário Wayne Booth, encontramos no preâmbulo os primeiros dados que possibilitam a discussão do equilíbrio entre o papel do jovem Nick — o observador original da ação, cujo testemunho não deve ser levado totalmente à ferro e fogo — e o papel do Nick maduro, aquele

que dá à narração uma “orientação inteiramente fidedigna”, fruto da reflexão que se desenha durante o processo de desenvolvimento da narrativa sobre Gatsby.¹

Portanto, caso lêsemos a abertura de *O Grande Gatsby* como a certificação do narrador enquanto parâmetro moral dos eventos relatados, teríamos a validação de sua postura e opiniões. A partir disso, decifraríamos a obra estritamente segundo as considerações de Nick Carraway, que estaria, então, estabelecido como a consciência moral do romance — exatamente como se apresenta — e, por isso, sua exposição e julgamento de um comportamento transgressor seriam, idealmente, aceitos pelo leitor.

No entanto, diversos elementos do preâmbulo de Nick indicam a chave para a leitura do romance sob o ponto de vista da contradição, que nos é exposta logo no início da obra a fim de que um “contrato de leitura” entre o narrador e o leitor seja estabelecido adequadamente. Para que seja evidenciada, sobretudo, a crítica ao sistema de classes nos Estados Unidos dos anos 1920, o leitor deve analisar as tensões existentes entre os acontecimentos narrados e os juízos morais e de classe do narrador de forma a considerar a contradição presente em seu discurso, revelada por meio da oscilação das opiniões apresentadas e de suas atitudes no percurso da narrativa. Embora seja esperado que o leitor aceite o ponto de vista proposto pelo narrador, o leitor deve, a fim de cumprir sua parte no “contrato” e realizar a leitura que se faz necessária da narrativa, estar ciente do descompasso entre o ponto de vista do narrador e os valores morais que ele institui em sua apresentação.

A narração da biografia de Gatsby se desenha, então, de forma contraditória também por estar condicionada pelo mito do sonho americano, ao qual o narrador inicialmente adere. Fitzgerald, acredita-se, foi o primeiro autor a definir de maneira mais explícita na literatura de ficção a ideia de ascensão atrelada ao caráter norte-americano. O uso do termo “sonho americano”, no entanto, remonta ao século XVI, quando os colonizadores ingleses anunciavam a América como a terra da fartura, da oportunidade e do destino. A primeira definição genérica do termo é do historiador James Truslow Adams, e data de 1931. Adams descreve o sonho americano como

“o sonho de uma terra na qual a vida deveria ser melhor, mais rica e mais plena para todos, com oportunidades disponíveis de acordo com as habilidades de cada um. [...] O sonho americano [...] se trata [...] de uma ordem social em que cada homem e cada mulher tem a chance de alcançar o máximo de suas capacidades inerentes, e de ser reconhecido pelo que é, independentemente das circunstâncias fortuitas de nascimento ou posição social.”²

¹ BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Editora Arcádia, 1980, p. 176.

² ADAMS, James Truslow. **The Epic of America**. Boston: Little, Brown and Company, 1931, p. 404. Tradução da autora.

A reflexão do narrador sobre as limitações de um projeto supostamente coletivo revela — tanto na análise da trajetória de Gatsby quanto na observação (ainda que menos enfatizada) de seu próprio percurso — a insistência no empreendedorismo individual como base sólida para a manutenção da ideologia da ascensão social em um cenário em que a rígida estratificação das classes é consolidada e reforçada historicamente de forma a não permitir essa ascensão.

Testemunhamos, na narração do romance, uma tentativa de fabricar uma resposta e encontrar alguma unidade em meio à constante transformação da sociedade do pós-guerra, exercício bastante semelhante ao que ocorreu na literatura inglesa desde o romantismo, e que resultou na criação de soluções narrativas que buscavam uma forma de organização e questionamento desses novos tipos de experiência, convertendo-se, também, nos primeiros desenvolvimentos do romance moderno. Para tanto, em *O Grande Gatsby*, Fitzgerald se apoia no narrador em primeira pessoa que, aos moldes do narrador conradiano, “procura autenticar sua capacidade de contar a história”.³ No entanto, ainda que tente se colocar como portador da verdade absoluta, o narrador nos deixa entrever, no percurso da narração, sua impossibilidade de abarcar a totalidade.

Quando Adorno afirma que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”, ele explicita a dificuldade de entendimento da realidade, que impede, em consequência, a verbalização das experiências, “a identidade da [...] vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”.⁴ A contradição do narrador de Fitzgerald demonstra a impossibilidade de narrar sem que a totalidade dos materiais seja questionada. Em *O Grande Gatsby*, ao tentar captar o processo de individuação, ou seja, dar um sentido para a vida do protagonista — além de sua própria —, o narrador memorialista demonstra uma pretensão que não pode mais ser pretendida, o que o leva a um debate com a narração de suas memórias conforme o romance se desenrola. O foco recai, dessa forma, sobre o comentário e a reflexão da narração, e não apenas sobre o relato. A contradição surge, então, devido à impossibilidade de agregar sentido pleno ao que não tem: a experiência é, agora, individual e desintegrada, não mais passível de plena totalidade e, portanto, da narração realista tradicional.

Que Nick seja a única personagem do romance a ter livre acesso à classe alta sem pertencer a ela é central para o estabelecimento do ponto de vista e de extrema importância para o entendimento do quadro social do período. A aceitação de Nick pelos membros da elite, apesar de suas limitações financeiras, introduz ao leitor a sociedade da qual Gatsby tentará, sem sucesso, fazer parte. A

³ SOARES, Marcos. **As figurações do falso em Joseph Conrad**. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 40.

⁴ ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 53-55.

impossibilidade de inserção na elite, como veremos adiante, está exatamente nos dados que demonstram a assimetria da condição do narrador e de Gatsby, que possui fortuna até maior que a de membros tradicionais da classe alta, mas não a herança familiar aristocrática imprescindível para sua acolhida.

Quando Nick Carraway inicia a história de Gatsby por sua própria história, descreve sua genealogia com informações sobre o passado financeiro de sua família: “Por espaço de três gerações”, ele afirma, “minha família fora gente preeminente, abastada, daquela cidade do Centro-Oeste”.⁵ A informação, apresentada aparentemente de forma casual pelo narrador, introduz de maneira pontual a ancestralidade ilustre que o relaciona a uma linhagem real escocesa de tradição bastante antiga, anterior à colonização das Américas, dado que nos é imediatamente fornecido na sequência. Nick também se refere aos Carraway como um clã, um tipo de agrupamento social que valoriza a manutenção dos valores familiares tradicionais, uma hierarquia rígida e a união de iguais em sociedades fechadas — um padrão que vemos refletido na elite retratada no romance, especialmente em Tom Buchanan, um descendente dos Pais Fundadores dos Estados Unidos.

Contudo, além da evidência temporal apresentada (não por acaso) no discurso do narrador, Nick rapidamente chama nossa atenção para a verdadeira origem de sua linhagem, fundada por um empreendedor que aportara nos Estados Unidos em 1851, escapara dos perigos da Guerra Civil ao enviar um substituto em seu lugar e iniciara o comércio de ferragens da família, agora comandado por seu pai. É essa herança burguesa, em posse dos Carraway há apenas três gerações, que o sustenta por um ano em Nova York após o seu retorno da Europa, onde combateu na Primeira Guerra. E é esse dinheiro, como o próprio narrador pontua, que lhe garante “possibilidades infinitas”, especialmente em um contexto social superior.

Conhecer a origem do dinheiro de Nick Carraway é mais significativo do que conhecer sua origem familiar, ainda que seus valores do Meio Oeste sejam o padrão do qual ele constantemente lançará mão para estabelecer comparações com os habitantes de Nova York e de Long Island. Os ricos da Costa Leste acreditavam ser a elite tradicional do país, ainda que a riqueza acumulada pelas proeminentes famílias da década de 1920 — como os Morgan e os Harriman, que enriqueceram literalmente no intervalo de uma geração — prove que a diferença entre o *old money* e o *new money* dos norte-americanos depende simplesmente de quando se começa a contar o tempo.⁶ Nesse contexto,

⁵ FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Trad. Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 7.

⁶ Cf. CHURCHWELL, Sarah. **Careless people: Murder, Mayhem and the Invention of *The Great Gatsby***. London: Virago, 2013, p. 38.

o narrador pode não ser considerado um emergente, mas, aos olhos dessa autoproclamada aristocracia, seu dinheiro não tem lastro de tradição suficiente para lhe garantir um lugar entre eles.

Seguindo os caminhos já trilhados pelos narradores de Joseph Conrad e Henry James, Nick Carraway, o narrador de *O Grande Gatsby*, ao se perceber privado de uma visão totalizante da realidade, tenta explicá-la como vê. A ideologia do sonho americano é, então, posta à prova pelas análises que o narrador faz da figura de Gatsby à luz do sistema que garante a impermeabilidade da classe dominante dos Estados Unidos, mas também é elogiada devido à aderência do narrador-personagem à crença em suas possibilidades, ainda que haja, mais de uma vez, demonstrações de sua rejeição. Esse movimento que molda a linguagem do narrador revela sua tentativa em delinear os acontecimentos e os valores à sua volta, e entender sua posição num mundo em que ele não se reconhece.

As vivências que o narrador não compartilhou com Gatsby tornam-se parte da narração da biografia do protagonista não apenas como estratégia para introdução de elementos comuns aos dois personagens, mas como parte do repertório de materiais dos anos do pós-guerra que Fitzgerald mobiliza para compor, como a um quebra-cabeça, sua interpretação daquele mundo. O passado militar de Nick, por exemplo, é trazido à tona no primeiro capítulo do romance para estabelecer um contraste entre a experiência hierárquica e controlada que ele vivenciou na Europa e a suposta falta de ordem que ele experimenta na sociedade norte-americana, em que, aparentemente, reina o caos.

Retratar a guerra como um episódio burocrático da história causa, obviamente, estranheza. O que Nick está prestes a descortinar, no entanto, é que o caos de Nova York não é acidental; mais do que isso, ele está diretamente subjugado à vontade da elite, assim como o caos resultante da destruição da guerra, que está a serviço da defesa dos interesses dos que concentram o poder político e financeiro.

Ao examinar a rotina da classe alta, Nick enfatiza o tédio como traço essencial dos ricos de East Egg, assim como o comportamento negligente, a que Fitzgerald chama de *carelessness*. A falta de responsabilidade dessa classe fica ainda mais evidente quando o narrador vê em Gatsby o oposto exato de Tom e Daisy Buchanan, apesar da ilegalidade de suas atividades. Tal contraste estabelece oposições significativas que são essenciais para a análise da perspectiva de Nick Carraway.

Diferentes passagens do romance deixam entrever o relacionamento contraditório que se desenrola entre o narrador e o casal de milionários Tom e Daisy Buchanan, de quem Nick é primo distante. Logo no início da narrativa, o narrador nos informa que ele e Tom faziam parte da mesma sociedade secreta durante o período em que estudaram em Yale, e que apesar de nunca terem sido amigos, o narrador manteve a impressão de que Tom o aprovava, e que talvez quisesse, “naquela sua

maneira rude, insolente e sôfrega”, que ele “o apreciasse”. A rispidez naturalizada de Tom é enfatizada repetidamente pelo narrador, que descreve um de seus empurrões como “delicado e abrupto”.⁷ Essa violência, paralela à virulência das fortunas tradicionais, prova que um laço entre o personagem e o narrador não é somente improvável, mas impossível, visto que Tom Buchanan acredita que o papel de Nick é o de seu subordinado, assim como todos aqueles que estão abaixo dele. O narrador, porém, é habilidoso ao analisar criticamente o papel social dos ricos enquanto personagem do romance, e é igualmente capaz de refletir sobre os eventos dois anos depois, uma estratégia utilizada por Fitzgerald para determinar a vantagem do narrador sobre o leitor.

Apesar de sua fortuna abundante (ainda que recente), os milionários da Costa Leste nutriam o mesmo desejo de Gatsby por um passado glorioso e um futuro ainda mais brilhante. A descrição das mansões das famílias influentes de Nova York — que se consideravam equivalentes à aristocracia europeia no Novo Mundo, e ostentavam um estilo de vida que incluía “caças a raposas e réplicas exatas de castelos irlandeses ou casas de campo da Normandia” — corresponde exatamente à caracterização exagerada que Fitzgerald faz da região de East e West Egg.⁸ Com um gramado que “começava na praia e avançava em direção à porta principal, numa extensão de um quarto de milha, saltando por cima de quadrantes solares, muros de tijolos e canteiros de evônimos”, e uma “sucessão de portas envidraçadas, refulgentes sob os reflexos dourados do sol e escancaradas à tarde cálida e ventosa”, a descrição que o narrador faz da mansão de Tom e Daisy Buchanan incorpora o desejo de mimetizar um tipo de extravagância autenticamente histórica. Além disso, o passeio de Tom por sua propriedade, originalmente pertencente a “Demaine, o homem do petróleo”, seu predecessor em tradição, confirma que o consumo ostentatório é a medida de comparação também para essa elite, e que Tom está mais do que apto a competir com Gatsby e sua praia privativa, seu hidroplano e sua piscina de mármore.⁹

Nick estabelece uma ligação com o protagonista do romance na primeira das festas que frequenta na casa do vizinho, em que Gatsby o identifica como membro de sua divisão no exército durante a Primeira Guerra Mundial. O laço que une os vizinhos também se faz possível pelo fato de Nick entender o afrouxamento moral de Gatsby em tempos de paz, após a experiência da guerra, em que a disciplina militar pautava a comunidade criada nos campos de treinamento e de batalha — apesar de não reservar a mesma compreensão à moral corrompida de Tom Buchanan, que havia sido poupado do combate assim como muitos outros herdeiros das fortunas tradicionais. O narrador

⁷ FITZGERALD, F. Scott. op. cit., 1980, p. 13.

⁸ CHURCHWELL, Sarah. op. cit., 2013, p. 36-37.

⁹ FITZGERALD, F. Scott. op. cit., 1980, p. 12-13.

também não recrimina totalmente as atividades ilícitas de Gatsby porque a sociedade inescrupulosa e injusta não somente cria essa possibilidade, mas oferece o crime como a única alternativa para que James Gatz, “um João-ninguém”, alcance seu objetivo.¹⁰

Por outro lado, Carraway não ignora as transgressões de Tom Buchanan e seus pares. Tom age constantemente de maneira rude, afirmando seu privilégio de classe e de gênero. O alcance das consequências de sua selvageria é desmascarado pelo narrador: para Daisy, a esposa, os hematomas nos dedos são considerados resultados de um acidente doméstico, enquanto para Myrtle, a amante, Tom reserva um verdadeiro ato de truculência ao quebrar-lhe o nariz com apenas um golpe preciso. O comportamento de Tom Buchanan é predatório, e sua violência é comparável aos rumores que circulam sobre Gatsby, aquele que parece ter “matado um homem”.¹¹ Assim como Gatsby — soldado treinado para o combate pelo exército norte-americano, mas deslegitimado como criminoso profissional contratado pelo gângster Wolfshiem —, Tom Buchanan se aproveita de vias ilegítimas para corroborar o assassinato do protagonista ao convencer George Wilson a puxar o gatilho em um ato de vingança pessoal.

O tipo de atividade que Gatsby e seu chefe, Meyer Wolfshiem desempenham, que consiste, entre outras coisas, em fraudar resultados de jogos esportivos, é ilícita. O comportamento da classe alta (exclusivamente branca), no entanto, apesar de ser considerado moralmente problemático, nunca é considerado corrupto. O narrador-personagem, que também exerce uma atividade irregular ao trabalhar com títulos, espelha os subordinados dos gângsteres — que recebem ordens de alguém com quem eles provavelmente nunca se encontraram pessoalmente, e cujos focos exclusivos são multiplicar o dinheiro do patrão e impedir que ele venha a ter qualquer tipo de prejuízo.

A especulação financeira era uma atividade tão comum quanto a venda ilegal de bebidas nos anos 1920, com a vantagem de ser legalizada e controlada pelas pessoas “certas”. Quando Tom Buchanan livra Daisy da culpa pelo atropelamento, responsabiliza Gatsby pelo assassinato de Myrtle Wilson, e leva George Wilson a buscar vingança, seu comportamento criminoso é, novamente, legitimado pelo *status quo*. Diferentemente dos aristocratas, Gatsby está disposto a assumir a responsabilidade pelo acidente; porém, sua superioridade moral é desconsiderada pelos membros da elite devido à sua atuação e filiação “ilegais”.

Se a posição social de Gatsby é constantemente questionada, ainda que a crença no sonho americano apresente a possibilidade de aceitação por parte da classe alta, a solidez da posição de Tom

¹⁰ FITZGERALD, F. Scott. op. cit., 1980, p. 159.

¹¹ Ibidem, p. 165.

e Daisy é um dado de acordo com as normas da elite. Enquanto Gatsby preenche as lacunas de sua biografia com uma mistura de fatos e ficção e deixa muito aberto à interpretação, Tom e Daisy continuam a traçar seu próprio enredo de privilégios com o lastro de sua herança “tradicional”, legitimada pelo sistema. O que alicerça o *status* social das personagens se torna, portanto, central para o entendimento da defesa de Gatsby pelo narrador, visto que tanto o que garante a permanência na aristocracia quanto o que oferece a ideia de ascensão está ideologicamente calcado em uma ficção. Como Löwy e Sayre apontam, os históricos familiares de Tom, Daisy (e também o de Nick) demonstram “a importância de sua riqueza e nenhuma evidência de que valores culturais não materiais são cultivados”.¹² Ainda assim, não basta a Gatsby acumular fortuna; Fitzgerald insiste na ideia de que, na sociedade estratificada dos Estados Unidos, há um *certo* tipo de dinheiro a se acumular, assim como há um tipo *certo* de pessoas a quem se associar. A avaliação positiva de Nick sobre Gatsby persiste, no entanto, justamente porque se baseia no contraste com a conduta predatória da elite. O termo “*bunch*” (“bando” em português), utilizado por Tom Buchanan para designar os gângsteres que trabalham para Wolfshiem, incluindo Gatsby, é, ao final do romance, utilizado pelo narrador para caracterizar Tom, Daisy e seus companheiros de classe — “*the whole damn bunch put together [...] a rotten crowd*”.¹³

A narração de Nick reforça o caráter criminoso da *upper class* ao aproximá-los daqueles que são considerados criminosos pelo *status quo*, e, mais ainda, remete a centralização de poder e de dinheiro dos ricos da Costa Leste, e também do mercado financeiro, ao apagamento criminoso das outras classes, simbolizado pelos assassinatos de Myrtle e Gatsby, e o suicídio de Wilson. Há, também, e de maneira enfática, a separação entre “nós” e “eles”, reforçada, ao final do romance, na descrição que o narrador faz de Tom e Daisy. O narrador diz:

“**Eles** eram gente descuidada, Tom e Daisy: destruíam coisas e pessoas e, depois, se refugiavam em seu dinheiro ou em sua indiferença, ou no que quer que fosse que os mantinha unidos, e deixavam que **os outros** resolvessem as trapalhadas que haviam feito...”.¹⁴

Mas Gatsby está morto; Nick, eleito como o único centro de consciência do romance por Fitzgerald, explicita, assim como o Marlow de Conrad, que “a natureza de qualquer experiência permanece necessariamente individual e particular”.¹⁵ Sua perspectiva subjetiva, que perpassa toda a narração, prova-se, constantemente, uma tentativa de melhor interpretar a experiência dessa comunidade. E,

¹² LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. “Reificação e consumismo ostentatório em *Gatsby O Magnífico*”. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 6, n. 11, p. 7-21, 2001, p.10.

¹³ FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Cambridge University Press, 1991, p. 120.

¹⁴ FITZGERALD, F. Scott. op. cit., 1980, p. 218. Grifos da autora.

¹⁵ SOARES, Marcos. op. cit., 2013, p. 51.

mesmo que o romance retrate e reflita sobre a década de 1920 do ponto de vista de uma classe que não é a trabalhadora, o fato de o ponto de vista de Nick não se colar completamente ao ponto de vista da elite marca de forma evidente a resistência à adesão completa e irrestrita do romance à ideologia do sonho americano.

Referências bibliográficas

ADAMS, James Truslow. **The Epic of America**. Boston: Little, Brown and Company, 1931.

ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

CHURCHWELL, Sarah. **Careless people: Murder, Mayhem and the Invention of *The Great Gatsby***. London: Virago, 2013.

FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Trad. Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **The Great Gatsby**. New York: Cambridge University Press, 1991.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. “Reificação e consumismo ostentatório em *Gatsby O Magnífico*”. **Revista Estudos de Sociologia**, v. 6, n. 11, p. 7-21, 2001.

SOARES, Marcos. **As figuras do falso em Joseph Conrad**. São Paulo: Humanitas, 2013.

***Homeland* e a representação da Guerra ao Terror na televisão**

Rodolpho Hockmuller Menezes

Graduando em História

Universidade de São Paulo (USP)

Bolsista FAPESP

hockmuller.rodolpho@gmail.com

Palavras-chave: História dos Estados Unidos. Guerra ao Terror. Televisão.

Esta comunicação é parte de um projeto de iniciação científica em andamento, o qual busca fazer uma análise da primeira temporada do seriado *Homeland* à luz da forma como a “Guerra ao Terror” é retratada, relacionando-se aos limites de vigilância e ações governamentais, muitas delas contrárias aos Direitos Humanos, dentro e fora do território norte-americano, legitimadas em nome de uma “Segurança Nacional”. A construção de uma imagem do mundo muçulmano e de organizações terroristas e seus integrantes (suas motivações, objetivos e a forma que buscam alcançá-los) será outra importante questão. O marco cronológico da pesquisa está circunscrito ao ano de 2011, quando a primeira temporada estreou nos Estados Unidos.

A pesquisa também busca levantar uma discussão a respeito dos dois personagens centrais e o que eles representam: a protagonista e agente da CIA, Carrie Mathison, sofre de doença mental bipolar, por sua vez, Nicholas Brody, fuzileiro que esteve por oito anos no Iraque (mesmo período de atuação dos Estados Unidos naquele país), é um desajustado, com personalidade fragmentada e cindida. O estudo não poderá prescindir da forma com a qual os muçulmanos são retratados e a “Guerra ao Terror” legitimada.

Baseando-se no estudo metodológico e bibliográfico particular às fontes audiovisuais, esta pesquisa tem como intuito problematizar o enredo de *Homeland* em relação à “Guerra ao Terror”, à imagem construída do mundo muçulmano, à forma como as personagens são apresentadas em relação a ideais norte-americanos preestabelecidos, e às incursões ao Afeganistão e ao Iraque na primeira década do século XXI. Este trabalho tenta inserir, a partir desta análise, o seriado no contexto do

debate político atual sobre a legitimidade de práticas coercitivas, invasivas do domínio privado e, no limite, que justificam, além de assassinatos, a prática da tortura.

O seriado estreou em 2 de outubro de 2011, e atualmente está na quinta temporada. Nesse percurso atingiu elevada audiência dentro e fora dos Estados Unidos, e acumulou diversos prêmios. Entre estes podemos destacar as trinta e três nomeações ao Emmy tendo ganhando oito, em 2012 e 2013 nas categorias de Outstanding Writing for a Drama Series, e em 2012 como Outstanding Drama Series. Entre os anos de 2012 e 2015, a série obteve oito nomeações para o Globo de Ouro, tendo ganhando cinco, entre eles o Golden Globe Award for Best Television Series Drama. Ainda se destacam os prêmios e nomeações do Critics Choice Awards (2012, 2013 e 2015), do People's Choice Awards (2013, 2014 e 2015) e do American Film Institute (2011, 2012 e 2015). A série é produzida pela ShowTime que é subsidiária da Columbia Broadcasting System Corporation (CBS), de acordo com o próprio site da emissora.¹

Homeland também chamou atenção no campo internacional com telespectadores aprovando ou criticando a série. Por exemplo, de acordo com o jornal New York Post, em 2014 militares paquistaneses criticaram fortemente o modo ao qual o país foi retratado na quarta temporada da série. Segundo o jornal: “Os oficiais paquistaneses estão furiosos com o Showtime após assistirem à quarta da temporada de seu hit, a série *Homeland*, a qual eles dizem mostra o seu país como horroroso, ignorante, com o terror como uma praga epidêmica”.² Ao mesmo tempo Barack Obama disse em entrevista em 2012 que um dos seus seriados favoritos era *Homeland*.³

Poucos estudos acadêmicos no Brasil exploram a temática das representações da Guerra ao Terror. É importante destacar que a própria intervenção no Iraque é um evento muito recente e frequentemente reverbera nos discursos políticos norte-americanos. Esse trabalho embora não trate da problemática do terrorismo, busca abordar a Guerra ao Terror, cujo desdobramento já é responsável por uma produção cultural importante nos Estados Unidos, entre romances, filmes, seriados e jogos de vídeo-game.

A periodização para pesquisa delimita-se ao ano de 2011. À época, os Estados Unidos estavam sob governo do democrata de Barack Obama. Muitos depositaram esperanças em ter o primeiro

¹ Acesso em 21/08/16, em: <http://www.sho.com/about>

² Tradução livre. “Pakistani officials are furious with Showtime after watching the fourth season of its hit show “Homeland”, which they say portrays their country as an ugly, ignorant, terror-plagued “hellhole.” **New York Post**, 27/12/14. Acesso em 08/12/16, em: <http://nypost.com/2014/12/27/pakistani-officials-furious-over-countrys-portrayal-in-homeland/>.

³ **Washington Times**, Inside Politics, 23/07/2012. Acesso em 08/12/16, em: <http://www.washingtontimes.com/blog/inside-politics/2012/jul/23/homeland-obamas-favorite-show/>.

presidente negro no país. Entretanto, foi o presidente que apesar de um discurso de retirada das tropas do Iraque, manteve muitas operações da Guerra ao Terror no Oriente. Em 2011, as últimas tropas de combate norte-americanas se retiram do Iraque. Em maio, Obama apoiou a operação “Saturno Spear”, no Paquistão, que teve como meta o assassinato de Osama Bin Laden, após quase 10 anos dos ataques de 11 de setembro. A operação foi televisionada com o presidente Obama assistindo dos Estados Unidos à morte do saudita. Imagens como a do presidente assistindo a partir da Casa Branca o assassinato do inimigo número um dos Estados Unidos já são hoje canônicas. A própria entrada da tropa de elite na casa do saudita, lembra efeitos do video-game e raios de luz verde em meio à escuridão. Em 02 de outubro de 2011, o seriado *Homeland* já começava a bater recordes de audiência no país.

O seriado tem como principais roteiristas Howard Gordon e Alex Gansa que também escreveram roteiros do seriado 24 horas. Segundo os próprios roteiristas de *Homeland*, o seriado tem inspiração em *Prisoners of War*, uma série Israelense.

A primeira temporada do seriado tem dois personagens principais, Carrie Mathison interpretada por Claire Danes, uma agente da CIA, e Nicolas Brody interpretado por Damian Lewis, um fuzileiro norte-americano. Brody, que havia desaparecido logo nas primeiras operações no Iraque em 2003, é encontrado e resgatado de um cativo por um grupo de operações especiais quase oito anos depois. Seu retorno aos Estados Unidos é utilizado publicamente pelo governo, mas é visto com desconfiança pela agente Carrie, já que esta ficara sabendo por meio de um informante que um soldado americano havia sido convertido e que agora fazia parte de um grupo terrorista ligado a Al-Qaeda.

Motivada por essa desconfiança, e embora não tivesse conseguido autorização, Carrie instala ilegalmente equipamentos de vigilância na casa de Brody, passando a assistir o dia a dia do sargento e de sua família. Os primeiros episódios se desenvolvem a partir do conflito criado pela desconfiança da personagem, ora retratada como plausível, ora como paranóica.

Enquanto o fuzileiro Brody é inicialmente retratado como estando inserido dentro daquilo que poderia ser considerado como uma típica família, esposa, dois filhos e casa no subúrbio, também são apresentados indícios de conflitos: após oito anos, todos mudaram e passaram por experiências diferentes, sua família tentou seguir com suas vidas pois já haviam perdido as esperanças de que ele estivesse vivo, enquanto Brody ficara cativo, enfrentando torturas e privações. É interessante notar que Brody desaparece por oito anos, o que coincide com o tempo total de intervenção dos Estados Unidos no Iraque, ou seja, da entrada das tropas norte-americanas ao fim das operações no Iraque.

Após o retorno de Brody, os Estados Unidos é um país diferente daquele que ele havia deixado e ele também havia mudado, estando atormentado, sua personalidade desestruturada, apresentando comportamentos instáveis e momentos de crise. Esse personagem atormentado, desequilibrado e com identidade fragmentada representa o próprio Estados Unidos após oito anos de Guerra no Iraque.

Muitos desses comportamentos, bem como sua dinâmica e intimidade familiar, são expostas a Carrie em sua vigilância, que viola seu espaço privado. A personagem da agente também é retratada como instável, pois ela sofre do transtorno bipolar, o que acaba refletido em suas ações, tanto em um nível pessoal como profissional, já que este é sabido apenas por seus familiares mais próximos. Devido a forte medicação, a personagem se mantém centrada em boa parte da temporada.

A partir do segundo episódio, o seriado passa a contar com uma abertura que fala muito sobre o seriado. Mostra Carrie Mathison desde menina à frente da televisão acompanhando notícias sobre o 11 de setembro. Surge um labirinto em que uma criança com uma máscara semelhante a do Minotauro perdida em meio local. São incluídos discursos presidenciais enquanto as imagens são mostradas. Obama é retratado de cabeça para baixo. Em outras palavras, a abertura da série é desconcertante, mostrando alguns aspectos dos Estados Unidos fora do lugar e a protagonista perdida, sem encontrar saídas. De acordo com Mary Anne Junqueira, nos Estados Unidos, durante um discurso presidencial em diversos momentos são recuperados quadros de referências familiares para os norte-americanos. Essas referências contêm resgates de mitos e símbolos da narrativa de construção da nação que lembram que os EUA são parte de uma comunidade única e exclusiva.⁴

A primeira sequência do seriado se passa em uma representação do Iraque, onde o primeiro foco da câmera é uma mesquita. É possível ouvir, ao fundo, cantos religiosos islâmicos. Logo em seguida é apresentado em uma legenda o local, Bagdá, e a personagem, a agente Carrie Mathison. A personagem aparece dirigindo e desviando de vários homens em meio à uma via enquanto tenta entrar em contato pelo telefone com o diretor da CIA. No momento em que Carrie fica presa no trânsito, o enfoque da câmera muda para uma visão mais distante, mostrando pessoas caminhando na via, disputando espaço entre os carros, enquanto é possível ouvir ainda o mesmo cânticos religiosos em árabe e múltiplos diálogos ao fundo, alguns se sobressaindo como discussões e gritos. A personagem, então, decide abandonar o carro e seguir andando a pé até a prisão para se encontrar com um prisioneiro, que supostamente teria informações sobre um ataque terrorista em solo americano, mesmo após ter seu pedido de visita ao prisioneiro negado pelo diretor da CIA. A personagem suborna

⁴ JUNQUEIRA, Mary Anne. Os discursos de George W. Bush e o excepcionalismo norte-americano. **Margem (PUCSP)**, São Paulo, v. n° 17, p. 163-171, 2004 p.164.

com dólares um guarda iraquiano para entrar dentro da prisão. A partir desse trecho, é possível notar a imagem que os roteiristas e produtores da série buscam passar do Iraque. É interessante notar que a mesma trilha sonora, um canto religioso em árabe, é recorrente ao longo da cena. A personagem se locomove de carro por ruas estreitas, desviando a todo momento de pedestres que aparentemente não se importam de andar em meio a carros em alta velocidade desordenadamente. Nota-se que as primeiras imagens expostas desse Oriente são uma mesquita, a prisão e uma forca. Ainda mais, a personagem suborna um militar em dólares para entrar dentro da prisão.

A série expõe uma concepção de Iraque, ao mesmo momento contrapondo a uma imagem dos Estados Unidos representada por roupas de gala, pelo Obelisco em Washington e pelo Capitólio, pela monumentalidade dessas construções e suas significações políticas. Mas como mencionado, mostra Carrie subornando alguém para obter informações privilegiadas. Tal ato não merece crítica já que ela faz isso num país desordenado e como parte do seu trabalho de evitar outro ataque terrorista em solo norte-americano.

A imagem de um Iraque corrupto, religioso, com instituições jurídicas que não funcionam na normativa idealizada norte-americana e de ruas estreitas e caóticas, é apresentada nos primeiros três minutos da série contrapondo com a imagem de construções monumentais, conhecidas pelos norte-americanos, quase como se fosse uma tentativa de estabelecer o “nós” e o “eles”, quase uma “civilização” versus “barbárie”. A partir da análise desse trecho, foi possível questionar a forma como o Oriente é representado em *Homeland*.

A pesquisa baseando-se na primeira temporada do seriado tem quatro objetivos principais: o primeiro é tentar pensar a forma em que a Guerra ao Terror é retratada; em segundo lugar, buscar discutir os dois personagens principais, Carrie e Brody, e o que eles representam; um terceiro ponto será acompanhar como os países do Oriente, em particular o Iraque e Arábia Saudita, são representados no seriado; e por fim pensar como o próprio muçulmano é representado.

A pesquisa parte da hipótese de que o seriado justificaria e legitimaria a Guerra ao Terror. Consequentemente, os países do Oriente que aparecem ou são mencionados ao longo do seriado seriam vistos de forma bastante negativas. O Oriente e o muçulmano apareceriam como antítese do mundo norte-americano, dado o momento incerto e polarizado da Guerra ao Terror. Ainda que o seriado toque nos limites e nas consequências negativas da Guerra ao Terror, ele acaba por mostrar que a atuação da CIA e das tropas de elite norte-americanas no Oriente seriam a única saída para conter o terrorismo. Também pressupomos que os dois personagens principais, que têm

personalidades desestruturadas, representam os Estados Unidos e as consequências da Guerra tanto internamente quanto externamente ao país.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Perry. **A política externa norte-americana e seus teóricos**. São Paulo: Boitempo, 2015.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 2002.

DINAN, Stephen. 'Homeland' is Obama's favorite show. **Washington Times**, Inside Politics, 23/07/2012. Acesso em 08/12/16, em <http://www.washingtontimes.com/blog/inside-politics/2012/jul/23/homeland-obamas-favorite-show/> About Showtime. Acesso em 21/08/15, em <http://www.sho.com/about>

HERZ, M.; AMARAL, A. B. (Org.). **Terrorismo & Relações Internacionais: Perspectivas e Desafios para o Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: A Consolidação da Nação**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. Os discursos de George W. Bush e o excepcionalismo norte-americano. **Margem (PUCSP)**, São Paulo, v. n° 17, p. 163-171, 2004.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**. 38, no. 1, 2003.

NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

_____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia do Bolso, 2010.

SCHRAM, Jamie. Pakistani officials furious over 'Homeland'. **New York Post**, 27/12/14. Acesso em 08/12/16, em <http://nypost.com/2014/12/27/pakistani-officials-furious-over-countrys-portrayal-in-homeland/>.

SHUMWAY, Nicolas. Estados Unidos da América: alegorias do apocalipse no discurso sobre a nação. In: PRADO, Maria Ligia Coelho e VIDAL, Diane Gonçalves (orgs.) **À margem dos 500 anos. Reflexões irreverente**. São Paulo: Edusp, 2002.

WEISS, M.; HASSAN, H. **Estado Islâmico: desvendando o exército do terror**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2015.

March 19th, 1944: basquete universitário e a Jim Crow no Sul dos Estados Unidos

Tais Brito

Doutoranda em História Cultural

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

taisbrito_16@yahoo.com.br

Resumo

Nos Estados Unidos, a primeira metade do século XX foi marcada pela segregação racial que, mesmo não tendo efeito legal em todo país, tinha efeitos sobre as populações afrodescendentes em todo o território nacional. As universidades e instituições de ensino superior reproduziam esse cenário de nação partida uma vez que havia, de um lado, universidades negras e, de outro, as instituições predominantemente brancas. A impossibilidade de disputas esportivas ocorrerem entre times universitários desses dois tipos de instituição expunha como a *Jim Crow* era, de fato, uma questão nacional. O objetivo desse artigo é apontar algumas das relações entre o esporte universitário e o questionamento da segregação racial em pleno Sul dos Estados Unidos. A narrativa aqui presente parte do caso conhecido como “*the secret game*” ocorrido em 1944, na Carolina do Norte. Nessa ocasião, pela primeira vez em território dominado pela *Jim Crow*, um time militar de basquete de uma universidade branca enfrentou um time de uma universidade negra. Um detalhe que chama atenção é o fato de que esse evento permaneceu como um segredo por mais de sessenta anos. Apenas em 1995, John McLendon, técnico do time de basquete negro e aluno de James Naismith — o inventor do basquete — revelou que esse jogo proibido havia acontecido sem que a imprensa e a justiça tivessem conhecimento. O fato de esse evento ter sido mantido às escondidas, ao invés de negar sua relevância, revela a dimensão, o peso da segregação racial e o papel do esporte na luta pela conquista dos direitos civis.

Palavras-chave: Jim Crow; basquete; universidades; integração racial

Abstract

In the United States, the first half of the twentieth century was defined by racial segregation, which, although having no legal effect in the entire country, had an effect on afro-descendant populations throughout the nation. Universities and higher education institutions reproduced this split-nation scenario since there were, on the one hand, black universities and, on the other, predominantly white institutions. The impossibility of sports matches between university teams of these two types of institutions exposed as Jim Crow was, in fact, a national issue. The purpose of this article is to expose some of the relationships between university sport and the racial segregation issue in the South of the United States. The narrative here begins with of the case known as “the secret game” that occurred in 1944, in North Carolina. On that occasion, for the first time in territory dominated by Jim Crow, a military team of basketball of a white university faced a team of a black university. One striking detail is the fact that this event has remained a secret for more than sixty years. It was only in 1995 that John McLendon, a black basketball coach and student of James Naismith — the inventor of basketball — revealed that this forbidden game had happened without the press and justice being aware of it. The fact that this event has been kept secret, rather than denying its relevance, reveals the extent and the weight of racial segregation. And also the role of sport in the struggle for civil rights.

Keywords: Jim Crow; basketball; universities; racial integration

“On a spring Sunday in North Carolina, in a locked gymnasium, Jim Crow had not been invited. The only lines on the court were made of paint.”¹

A NBA (*National Basketball Association*) é, provavelmente, a liga que primeiro vem à mente ao falar-se de basquetebol estadunidense. E essa é uma associação bastante justa. Ela é a principal liga profissional de basquete do mundo e todo ano movimenta milhões de dólares em venda de ingressos, produtos licenciados e direitos de transmissão via televisão e Internet. No entanto, a NBA não organiza o único campeonato dedicado a esse esporte que atrai a atenção de milhares de pessoas durante parte do ano. *March Madness*, *Sweet Sixteen*, *Elite Eight*, *Final Four*... essas são expressões que fazem parte do vocabulário dos que acompanham os campeonatos de basquete universitário. As expressões em inglês citadas acima se referem aos momentos mais esperados pelos espectadores, já que representam as fases finais da disputa em que há a definição dos postulantes ao título nacional. *March Madness*, por exemplo, é o nome pelo qual é conhecido o período em que centenas de jogos de basquete universitário ocorrem em um curto período de tempo. Atualmente mais de trezentas instituições de nível superior disputam poucas vagas nas finais do campeonato nacional. Grande parte das universidades estadunidenses tem as regras de seus programas esportivos regidos pela *National College Athletics Association* (NCAA). Os que ligam suas televisões (ou frequentam as quadras) para assistirem a um jogo da NBA ou da NCAA podem não fazer nenhum tipo questionamento ou reflexão sobre a quantidade de atletas negros jogando nessas ligas. Os telespectadores podem não saber, ou ignorar conscientemente, o fato de que, há pouco mais de meio século, negros e brancos — por força da lei — nem poderiam dividir uma mesma quadra, nem mesmo como rivais. O objetivo desse artigo é apresentar o papel do basquete universitário no desafio às regras impostas às práticas esportivas pela *Jim Crow*. O caso que será aqui apresentado — conhecido como “*the secret game*” — é um exemplo da relevância do esporte dentro do sistema educacional na luta pelo fim da segregação racial nos Estados Unidos.

Uma nação partida

Como em outras nações com passado escravocrata, a Emancipação — conquistada oficialmente, nos Estados Unidos, em 1865 — não significou a conquista e a garantia de igualdade de direitos para os recém-libertos e seus descendentes. No caso estadunidense, em um primeiro

¹ ELLSWORTH, Scott. **The secret game**: a wartime story of courage, change and basketball's lost triumph. Canada: Little, Brown and Company, 2015.

momento, as disputas políticas relacionadas a condição dos estados que fizeram parte da Confederação durante a Guerra Civil (1861-1865) levou a um período de ocupação militar das regiões que se rebelaram. Uma década depois, por razões políticas e econômicas, os estados Confederados passaram a retomar seus lugares de igualdade em relação aos estados da União. A segregação racial legal emergiu de disputas em torno da reafirmação dos princípios federalistas que guiaram a própria formação do país. A partir da decisão judicial tomada no caso conhecido como *Plessy v. Ferguson*², ocorrido na Louisiana, em 1896, os antigos estados escravocratas tiveram relativa liberdade para criar legislações que cerceavam os direitos dos cidadãos e cidadãs negras. O período de intensa segregação racial — conhecido como *Jim Crow* — vigorou até 1964, ano em que foi conquistada a ampliação dos direitos civis para os afro-americanos.

Durante o período da *Jim Crow*, importantes autores negros como W.E.B Du Bois e E. Franklin Frazier descreveram a formação de estratégias de sobrevivência e de convivência que se estabeleceram entre os negros durante os anos de segregação. Tais estratégias se configuraram em uma instituição conhecida como *Black community* (comunidade negra). Essa dita comunidade teve papel especial na construção da identidade dos negros e na organização dos movimentos negros que, anos mais tarde, foram responsáveis pela luta em torno dos direitos civis.³

The key thing was that we were all in that ammo boat together, metaphorically speaking. Racial apartheid, imposed and enforced by others, ironically had fostered great cohesion among African American, binding together social and economic classes that otherwise might have drifted apart. One unintended impact of laws and customs mandating racial segregation was to create, within black America, a remarkable state of integration.⁴

O alcance da *Black community* é observável nos mais variados níveis no que tange as relações entre os afro-americanos. A essa instituição pode ser atribuída a criação e o anúncio de postos de trabalho, a manutenção de hospitais e a criação de universidades negras. Entre as criações da comunidade negra é possível apontar também as chamadas *Negro leagues* (ou ligas negras). Diante da impossibilidade de participar das grandes ligas esportivas, os atletas negros formaram suas próprias ligas a fim de criar times e organizar campeonatos dentro e fora dos estados segregados. As

² Em 1896, a Suprema Corte Americana decidiu que o estabelecimento de leis estaduais que previssem a segregação racial não feriam o princípio constitucionalmente estabelecido de igualdade política e jurídica entre todos os cidadãos desde que as instituições públicas ofertassem os mesmos serviços a brancos e negros. Era o surgimento da ideia de “separados, mas iguais”.

³ DU BOIS, W.E.B. **On sociology and the black community**. Chicago: The University of Chicago Press, 1978; FRAZIER, E. Franklin. **Black Bourgeoisie**. New York: The Free Press Paperbacks, 1957.

⁴ ROBINSON, Eugene. **Disintegration: the splintering of Black America**. The First Anchor Books Edition: New York, 2010, p. 43.

mais bem sucedidas *Negro leagues* foram as de beisebol. Em algumas cidades, o beisebol negro era mais popular que as ligas segregadas. Não à toa foi o beisebol o esporte a romper a barreira da cor, em 1947, e a ter um atleta negro em uma grande liga branca. Esse episódio, embora um marco na luta contra a *Jim Crow*, diz respeito ao esporte profissional. Nosso interesse maior aqui é o esporte universitário. Nesse âmbito, esportes como o futebol americano e o basquete gozavam de tanta importância e popularidade quanto o beisebol.

Como citado anteriormente, o esporte universitário conta com altos investimentos e muita popularidade no país. Embora não se possa comparar o volume de dinheiro que essa categoria movimenta nos dias de hoje, a sua relevância já era bastante significativa no início do século XX. Por esse motivo, qualquer discussão sobre esporte nos Estados Unidos passa também pela questão do sistema educacional. Como esse trabalho se preocupa com a situação do basquete universitário em meio a segregação cabe falar de como esse esporte, que nasceu em uma universidade — se tornou um dos mais populares e rentáveis do mundo.

A invenção do basquete e sua popularização nos Estados Unidos

Quando em uma sexta à noite, do ano de 1891, Luther Halser Gullick — reitor da *Youth Men Christian Association* (YMCA), de Massachusetts — solicitou ao então professor de educação física, James Naismith, que criasse um novo jogo para os dias em que as baixas temperaturas não permitissem a prática de esportes ao ar livre, o professor, muito provavelmente, não poderia imaginar que tal desafio daria origem a um dos esportes mais populares do século XX.

O jogo criado pelo canadense Naismith inovou ao propor a utilização de um alvo que estivesse em um local acima da altura de todos os atletas envolvidos no jogo, o que aumentaria o grau de complexidade de seu esporte porque seria mais difícil para os jogadores de defesa interceptar as bolas arremessadas pela equipe adversária. Na versão quase lendária acerca da origem do esporte, o professor teria solicitado ao zelador da faculdade duas caixas um pouco maiores do que bolas de futebol. O funcionário da instituição alegou não ter o que Naismith havia solicitado, tinha a mão, no entanto, dois cestos de pêssego. Com um martelo, Naismith prendeu os cestos na parte superior de duas pilastras do ginásio a cerca de 3 metros de altura. Desse acontecimento teria se originado o nome do esporte, que em várias línguas faz referência a ideia dos cestos pendurados — “*basketball*”, no inglês; “*baloncesto*”, em espanhol e, “bola ao cesto”, como era conhecido ao chegar no Brasil. O criador definiu também as primeiras regras do esporte que rapidamente se popularizou em diversas universidades americanas. Muitos viajantes levaram a novidade para outros países. No início do

século XX, o basquetebol já se fazia presente entre os jovens de classe média de grandes cidades em lugares que Naismith nem poderia imaginar.

Pensando no contexto estadunidense, o beisebol era desde o século XIX o esporte mais popular do país. Na primeira metade do século XX, nas cidades do Norte, como Nova York, Boston e Chicago, os jogos de beisebol atraíam milhares de pessoas para os estádios. No Sul, o futebol americano estava em franca ascensão entre os jovens universitários de classe média. Nesse sentido, embora quase todas as universidades contassem com equipes de basquete, no Sul, esse esporte ainda existia à sombra do futebol americano. Por esse motivo, as autoridades responsáveis pela imposição da *Jim Crow* preocupavam-se muito mais em fiscalizar o cumprimento das leis de separação nos jogos de futebol americano. Dessa forma, o basquete acabou se popularizando também nas *Historically Black Colleges and Universities* (HBCUs).

Um ponto importante de virada para o basquete pode ser identificado na relação entre esse esporte e as Forças Armadas. Já na Primeira Guerra Mundial, a Marinha, principalmente, percebia na dinâmica desse esporte elementos que poderiam ser aproveitados na formação dos soldados. Essa percepção ganhou ainda mais força durante a Segunda Grande Guerra quando diversas instituições militares passaram a utilizar o esporte seguindo essa mesma concepção.

Basketball is calculated to help produce efficient fighting pilots. Stressing the game's ability to help improve peripheral vision, sharpen left-hand motor skills, foster on-the-spot initiative, and develop the ability to judge speed and distance, those who designed training programs soon made basketball a fixture of naval preflight instruction.⁵

O basquete teve seu primeiro grande momento de glória ao ser incluído nos Jogos Olímpicos de Berlim em 1936, e foi James Naismith que lançou a bola para o alto na primeira partida dos Jogos. Atualmente, o basquete é praticado por mais de 300 milhões de pessoas no mundo, nos mais de 170 países filiados à Federação Internacional de Basquetebol (FIBA). No início do século XX, no entanto, o jogo ainda não era jogado da forma como Naismith o havia inicialmente concebido. O criador imaginava um jogo veloz de rápidas transições e praticado em uma quadra inteira com uma cesta em cada lado dela; ao contrário do que vinha sendo praticado utilizando-se apenas meia quadra e uma cesta. Na década de 1930, quando lecionava no Kansas, Naismith foi abordado por John McLendon, um jovem negro apaixonado pela criação de Naismith. Os dois iniciaram uma parceria que moldou a teoria moderna do jogo. McLendon foi técnico do time de basquete da *North Carolina College for Negroes* e um dos articuladores de um evento conhecido como "*the secret game*": uma partida

⁵ ELLSWORTH, Scott. op. cit., 2015.

disputada entre dois times universitários que era considerada ilegal, pois colocava em uma mesma quadra jogadores brancos e negros. Sem dúvidas a história do basquete se confunde com a trajetória dos negros nos Estados Unidos, pois sem a contribuição deles, o esporte não existiria da forma como existe. Além disso, o talento de diversos atletas negros tornou possível para muitos jovens o acesso a diversas universidades (predominantemente) brancas em todo país na segunda metade do século.

'The secret game': a segregação racial no esporte universitário

"Public sentiment in the southeastern states demands that no team in this section play against a Negro athlete".⁶

"Kill the Negro! Kill the nigger!". Foram essas as palavras de ordem gritadas a todo pulmão pelos espectadores presentes no estádio de futebol americano da University of Missouri, em 1894. Na ocasião, o time de Missouri recebia a equipe da *University of Iowa*, que contava em seu elenco com o estudante negro Frank Holbrook. Embora, após início conturbado, o jogo tenha sido jogado, nos anos seguintes Missouri suspendeu a participação de jogadores negros nas ocasiões em que os confrontos fossem contra times do Sul. Esse evento e outros que colocavam em confronto universidades de regiões segregadas e não segregadas levou ao estabelecimento de um consenso, uma espécie de acordo não escrito, conhecido como *"gentlemen's agreement"*. Um dos argumentos que sustentava o *"gentlemen's agreement"* era que o esporte era uma prática social e, portanto, uma extensão da vida social. Logo, deveria se aplicar a ele as mesmas leis de separação estabelecidas para outras áreas de convívio social.

Social equality has not been extended the negro here. The Negro understands that perfectly and appreciates the reason for it. There would not be the slightest difference in playing football with him and in sitting down with him at a formal dinner or meeting him for a game of golf on the country club links. College sports are purely social. And social distinction necessarily are arbitrary [...] The question of sportsmanship is not involved, nor is that of political rights.⁷

É interessante destacar ainda outro aspecto desse dito "acordo de cavalheiros". Ele só tinha grande valor porque se estendia às instituições de ensino superior do Norte, portanto não-segregado, em jogos contra equipes da região da Jim Crow. A aceitação dessa regra não escrita revela como a questão da segregação embora vigorasse segundo jurisdições estaduais, de forma subjetiva e também

⁶ Palavras do técnico da *Georgia Tech University*, em janeiro de 1934 apud MARTIN, Charles. **Benching Jim Crow: The Rise and Fall of the Color Line in Southern College Sports, 1890-1980**. Illinois: University of Illinois Press, 2010, p. 27.

⁷ Richmond-Times Dispatch, 9 de Outubro de 1932 apud Ibidem, p. 24.

prática se fazia presente em todo país. De acordo com Charles H. Martin, só no final dos anos 1920 que a imprensa do Norte se manifestou em forma de contestação ao "*gentlemen's agreement*" e, ainda sim, ele perdurou, ao menos, até meados dos anos 1950.

The challenges facing African American athletes at northern colleges were not limited to the playing fields. Both they and their fellow black students faced considerable discrimination on campus and in surrounding neighborhoods. Dormitories, dining halls, swimming pools, and campus clubs often remained closed to minority students. Even the football team at some integrated colleges was not automatically open to black students, and some coaches quietly refused to recruit black high school stars. On the other hand, the racial policy of Big Ten basketball coaches was neither nor ambiguous during 1920 and 1930s; they simply excluded all African Americans from their teams. Even when black athletes made it onto the football field, they could be subjected to verbal abuse and foul play.⁸

Nos anos 1930 e 1940 aumentaram as manifestações em desafio à manutenção da segregação racial nos esportes universitários. Esses episódios, no entanto, ocorreram com maior frequência em jogos de futebol americano. Em outros esportes, a *Jim Crow* seguia com força total. A ideia do esporte como prática social levava as leis de segregação a esportes como beisebol, tênis e até boliche.⁹

Jackie Robinson foi o primeiro atleta a romper a barreira da cor nos esportes profissionais. Em 1947, ele foi contratado pelo *Brooklyn Dodgers*, time da *Major League Baseball* (MLB), a principal liga de beisebol do país. Considerando que as leis de direitos civis só foram conquistadas no ano de 1964, o esporte encontra-se na vanguarda desse processo de luta pela erradicação da *Jim Crow*.

Em meados de 1940, no auge do sucesso do esporte profissional negro, as barreiras raciais erguidas pelas ligas brancas começaram a ruir. O Brooklyn Dodgers da Major League Baseball abriu caminhos assinando com jogadores negros das Negro leagues [...]. Em 1946, o Los Angeles Rams da National Football League seguiu o exemplo assinando com o excepcional halfback¹⁰ Kenny Washington. O Rochester Royals da National Basketball League assinou com seus dois primeiros afro-americanos para jogar na liga durante a temporada 1946-47. E o Boston Celtics, da National Basketball Association, assinou com o afro-americano Charles Colton em 1950 [...].¹¹

Os esportes universitários, no entanto, não acompanharam o movimento em curso nos esportes profissionais. Para as instituições de ensino valiam ainda as regras convencionadas pelo "*gentlemen's agreement*".

⁸ MARTIN, Charles. op. cit., 2010, p. 21.

⁹ Sobre a segregação no boliche cf. DOOLEY, Patricia. Jim Crow strikes again: the African American press campaign against segregation in bowling during World War II. **The Journal of African American History**, vol. 97, no. 3, p. 270-290, 2012.

¹⁰ Posição de ataque do futebol americano.

¹¹ JEFFRIES, Hasan Kwame. Fields of Play: The Mediums through Which Black Athletes Engaged in Sports in Jim Crow Georgia. **The Journal of Negro History**, v. 86, n. 3, p. 264-275, 2001, p. 6.

Na Carolina do Norte, duas faculdades existiam em condições muito distintas. A Escola de Medicina da *Duke University* contava com um time de basquete, o *Blue Devils*, e uma grande estrutura voltada para a prática desse esporte. A notícia sobre o acirramento das tensões na Europa e a possível entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra transformou a Escola de Medicina em uma escola de preparação para médicos de guerra. Essa situação aumentou ainda mais a importância dessa universidade. Ao mesmo tempo, pela associação entre as habilidades do basquete e as de combate, o esporte foi ainda mais valorizado. Na temporada 1943-1944, a equipe dessa faculdade para alunos brancos estava fortemente integrada ao esforço de guerra. Ainda sim, tratava-se de uma equipe de jovens cujo interesse maior era a prática do esporte. No mesmo estado, a HBCU (*Historically Black Colleges and Universities*) *North Carolina College* era a casa dos *Eagles* que, nessa temporada, estava sendo treinada por John McLendon. Como citado anteriormente, McLendon foi aluno de James Naismith durante sua passagem pelo estado do Kansas. Para McLendon, ir para o Sul segregado, embora um desafio, oferecia melhores oportunidades de emprego para um homem negro com nível superior.

Através das táticas e técnicas de treinamento utilizadas por McLendon, os *Eagles* estavam em uma temporada invicta, o que os levou a Nova York. Naquela época, o esporte universitário era regido pela NCAA. Havia também para o basquete a *National Invitation Tournament* (NIT). Entretanto, essas duas instituições não admitiam a inclusão de equipes negras. Nesse sentido, as competições entre universidades negras eram organizadas pela *Colored Intercollegiate Athletic Association* (CIAA). Como forma de prestigiar as competições entre estudantes atletas negros, a CIAA promovia uma espécie de final nacional que reunia, em jogo único, as duas melhores equipes do país. No ano de 1944, esse confronto foi sediado em Nova York e ocorreu entre os *Eagles* e os *Lions*, da *Lincoln University*, da Filadélfia. Vale ressaltar a cobertura da imprensa que dava como certa a vitória do time considerado imbatível da Carolina do Norte. Por um desses acasos que só o esporte é capaz de proporcionar, os *Lions* saíram vitoriosos daquela noite no Norte do país.

De volta ao Sul, longe da experiência de liberdade, os jogadores dos *Eagles* ainda pareciam incrédulos com o revés sofrido em Nova York. De maneiras distintas, emergia em diversas regiões do país um sentimento crescente de questionamento a segregação racial. Alguns autores, como Jessica Graham, em “*Joe Louis contra Max Schmeling e a nova ideologia da democracia racial nos Estados Unidos*”, defendem haver uma relação entre a campanha em defesa da liberdade empreendida pelo governo dos Estados Unidos durante a guerra e o crescente aumento da organização de movimentos

pró-integração.¹² É provavelmente por isso que Scott Ellsworth, em seu livro *“The secret game: a wartime story of courage, change and basketball’s lost triumph”*, se refere como bastante relevante a chegada de imigrantes judeus — que escaparam da perseguição nazista — na formação de redes conjuntas com intelectuais negros que organizavam atos de contestação a *Jim Crow*.¹³

No dia 19 de junho de 1944, os atletas estudantes de medicina de Duke se dirigiram para a modesta quadra de basquete na faculdade de North Carolina. O jogo ocorreu com os portões fechados. Poucas foram as testemunhas oculares. Os relatos citam pessoas do lado de fora que ao ouvirem o quique da bola em uma quadra se penduraram por altas frestas para ver o inimaginável. Dentro daquela quadra, desafiando a *Jim Crow*, estavam um time de brancos e um time de negros, em lados opostos, mas em uma mesma partida lidando com o contato físico já inerente a prática do basquetebol. O resultado final do jogo que não poderia ter acontecido foi de 88 a 44, vitória dos *Eagles*. Isso por si só já seria um grande feito, um marco para aqueles que sempre questionaram a ideia de “separados, mas iguais”. Por muito tempo, havia essa questão em suspenso: Afinal, teria algum impacto — e qual seria ele — sobre a estrutura racial estadunidense caso atletas negros se saíssem frequentemente vitoriosos sobre atletas brancos? Uma vez que *“como os times das ligas negras de beisebol, os times negros de basquete não tinham como saber como se sairiam contra times brancos”*.¹⁴ O evento do dia de 19 de junho responderia a essa questão. No entanto, sua realização permaneceu um segredo.

As consequências legais poderiam ser gravíssimas, em especial para os negros, caso as autoridades tomassem conhecimento desse jogo. Isso ocorreria, principalmente, se a justiça soubesse que aquela “noite de crime” não acabou após a confirmação da vitória dos *Eagles*. Os jogadores permaneceram em quadra, começaram a trocar passes dessa vez sem a rigidez de uma partida com ares oficiais. Em pouco tempo, os times se misturaram. Não era mais um time de branco contra um time de negros; tratava-se agora de equipes racialmente misturadas, o que era uma violação ainda mais grave da lei vigente.

Considerações finais

Nos estados que faziam parte do chamado *Deep South* como Alabama, Georgia, Louisiana e Mississippi, a resistência a um possível fim da segregação racial em eventos esportivos seguia implacável. Revelando de maneira ainda mais contundente a estreita relação entre as questões

¹² GRAHAM, Jessica. Joe Louis contra Max Schmeling e a nova ideologia da democracia racial nos Estados Unidos. *Tempo*, Niterói, v. 13, n. 25, 2008.

¹³ ELLSWORTH, Scott. op. cit., 2015.

¹⁴ Idem, 2015. Tradução livre de *“Like the Negro leagues teams in baseball, the colored basketball teams had no way to know how they stacked up against white teams.”*

objetivas e subjetivas que permeiam as relações sociais e as práticas esportivas. Os estados do *Deep South* são aqueles em que a própria emancipação dos negros, durante a Guerra Civil, foi duramente combatida. Considerando-se então a própria natureza da emergência da *Jim Crow*, é compreensível que seja exatamente nessas regiões que haja maior objeção a ocorrência de jogos interracialis. O caso apresentado, entretanto, demonstra que a persistência da segregação não se tratava de um consenso nem mesmo no Sul. Sempre houve brancos e negros, nortistas e sulistas que contestaram e que se opuseram a *Jim Crow*.

Como é de conhecimento público, a questão racial nos Estados Unidos — e em todo mundo guardando-se as peculiaridades locais — é uma questão não-resolvida. No que tange o esporte universitário, após a divisora de águas decisão judicial sentenciada no caso *Brown v. Board of Education*¹⁵, de 1954, a segregação em instituições públicas de ensino foi pouco a pouco sendo derrubada. Isso criou a jurisprudência necessária para, gradativamente, fazer cair por terra a validade do "*gentlemen's agreement*" em território nacional. Dentro dessa perspectiva, o fato de partida a *Blue Devils v. Eagles* ter permanecido em segredo até meados da década de 1990 poderia significar que ela não teve nenhuma importância para uma análise do desenvolvimento das relações raciais nos Estados Unidos. No entanto, adotamos aqui a perspectiva de que a necessidade do mistério — e, mais, o tempo que levou para ser revelado — demonstra como o peso da questão racial permanece relevante. Isso porque as leis de direitos civis, de 1964, de maneira alguma representaram um ponto final à segregação racial.¹⁶

Os direitos civis serviram, sobretudo, para mostrar a profundidade das feridas abertas pelos anos de separação jurídica, econômica, social e cultural. Algo que começou no período da escravidão, persistiu após a Emancipação e se faz presente até os dias de hoje.

Referências bibliográficas

DOOLEY, Patricia. Jim Crow strikes again: the African American press campaign against segregation in bowling during World War II. **The Journal of African American History**, vol. 97, no. 3, p. 270-290, 2012.

¹⁵ Em 1954, a decisão judicial no caso *Brown v. Board Of Education* criou jurisprudência para o fim da segregação nas instituições de ensino público em todo o país.

¹⁶ Um exemplo disso é o caso *Loving v. Virginia*, de 1967. Nessa ocasião, a Suprema Corte dos Estados Unidos decidiu pelo fim da proibição do casamento interracial em todo território nacional. Esse caso aponta para algumas das questões que fizeram das décadas de 1960 e 1970 tão emblemáticas e conflituosas para as diferentes organizações de movimentos negros no país.

DU BOIS, W.E.B. **On sociology and the black community**. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

ELLSWORTH, Scott. **The secret game**: a wartime story of courage, change and basketball's lost triumph. Canadá: Little, Brown and Company, 2015.

FRAZIER, E. Franklin. **Black Bourgeoisie**. New York: The Free Press Paperbacks, 1957.

GRAHAM, Jessica. Joe Louis contra Max Schmeling e a nova ideologia da democracia racial nos Estados Unidos. **Tempo**, Niterói, v. 13, n. 25, 2008.

HILLIARD III, Asa; STEELE, Claude & PERRY, Theresa. **Young, gifted and black**: promoting high-achievement among African-American students. Boston: Beacon Press, 2003.

JEFFRIES, Hasan Kwame. Fields of Play: The Mediums through Which Black Athletes Engaged in Sports in Jim Crow Georgia. **The Journal of Negro History**, v. 86, n. 3, p. 264-275, 2001.

MARTIN, Charles. **Benching Jim Crow**: The Rise and Fall of the Color Line in Southern College Sports, 1890-1980. Illinois: University of Illinois Press, 2010.

ROBINSON, Eugene. **Disintegration: the splintering of Black America**. The First Anchor Books Edition: New York, 2010.

WATSON, Lemuel W et al. **How minority students experience college**: implications for planning. Virginia: Stylus Publishing, 2002.

A Prohibition Unit e a Lei Seca

Tiago Gomes da Silva

Doutorando em História Social

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

gomes638@gmail.com

Palavras-chave: Temperança. Proibição Nacional. Prohibition Unit.

O presente artigo busca discutir aspectos da atuação da *Prohibition Unit*, órgão responsável pela aplicação da Lei Seca (1920-1933) em território norte-americano nos anos iniciais da legislação (1920-1927), momento esse em que a unidade estava subordinada ao *Bureau of Internal Revenue* do *Treasury Department*. Iniciaremos a discussão com uma breve apresentação sobre o movimento da temperança, a aprovação da 18ª Emenda e a historiografia sobre essa temática. Em seguida, discutiremos a relação do órgão com o contexto da Proibição Nacional e, por fim, alguns aspectos da forma de atuação e organização do objeto de estudo, e como sua análise nos permite pontuar questões importantes da forma como a Proibição era aplicada.

A proibição do álcool, por emenda constitucional, foi parte de um longo processo de discussão sobre as diferentes e possíveis formas de lidar com a questão das bebidas alcóolicas nos Estados Unidos. Esse debate não teve início no começo do século XX, assim como não terminou em 1933, com a aprovação da 21ª Emenda.¹ Como destacou Jack Blocker: “Historiadores mostraram que, ao contrário, a Proibição Nacional não foi uma casualidade, mas sim o fruto de um movimento pela temperança que durava um século e que surgiu de raízes profundas da tradição de reforma americana”.²

Thomas R. Pegram (1998) afirmou que o álcool começou a ser identificado como um problema ainda nos primeiros anos da República, em algum período entre 1790 e 1830.³ As bebidas

¹ A revogação da Proibição também não foi o fim do debate sobre formas de lidar com o álcool. Alguns estados mantiveram legislações que baniam bebidas alcóolicas mesmo após 1933. Oklahoma continuou proibição estadual até 1959 e o Mississippi, último estado a abolir leis proibicionistas, até 1966. Além dessas leis locais, a questão do álcool continuou a ser discutida, sendo estabelecido um sistema regulatório de vendas. Cf. LEVINE, Harry G.. *The Birth of American Alcohol Control: Prohibition, the Power Elite, and the Problem of Lawlessness*. **Contemporary Drug Problems**, 1985, pp.63-115.

² BLOCKER JR., Jack S.. Did prohibition really work? alcohol Prohibition as a public health innovation. **American Journal of Public Health**, Vol. 96, Nº 2, 2006, p.233.

³ Para uma discussão mais ampla da relação da sociedade norte-americana com o álcool e os diferentes caminhos propostos pelo movimento da temperança, cf: CLARK, Norman H. **Deliver us from Evil: an interpretation of**

alcoólicas eram apresentadas como um grande mal social, que afetava não somente ao indivíduo e a sua saúde, mas também, a sua família, sendo as mulheres e crianças as principais vítimas das violências e abusos causados pela embriaguez. Podemos destacar nessas primeiras atuações pela temperança um forte caráter religioso, que buscava conduzir a luta contra o álcool através da abstinência e a ação individual, e não através da legislação ou ações por parte do poder público.

Desde o início, as igrejas evangélicas Protestantes estiveram na primeira linha do movimento contra a bebida. Essas igrejas acreditavam que a intemperança interferia seriamente com a sua missão de salvar almas porque destruía a saúde do homem, comprometia seu bom senso e o distraía do amor de Deus. Intemperança também prejudicava a sociedade ao produzir pobreza, crime, e lares infelizes; isso conflitava com a obrigação da igreja de criar uma ordem social Cristã. Finalmente, a sobriedade era considerada a base do sucesso econômico e da liberdade política — sinais visíveis da graça de Deus.⁴

As maneiras como buscou-se alcançar a temperança foram múltiplas: influências das Igrejas; legislações municipais e locais; partido político; organizações e movimentos sociais; passeatas; via educação das crianças; lobby político. A partir da virada do século, o caminho via legislação ganhou cada vez mais força e, em 1913, a principal organização que promovia a temperança, a *Anti-Saloon League* (Liga Anti-Bares, ASL), decidiu lutar pela aprovação de uma lei que tivesse abrangência nacional.

A ASL construiu uma estratégia diferente de outras organizações que a antecederam. Sua argumentação não era mais direcionada para abstinência do indivíduo, na verdade, a associação não cobrava isso de seus próprios membros, seu foco de crítica era o *saloon*. Assim como outros reformadores da Era Progressista⁵, a Liga entendia que não os indivíduos, mas sim as instituições encontravam-se corrompidas e necessitando de serem reformadas ou abolidas. Esses locais também foram considerados como exemplos dos monopólios e trustes, pois, a maioria deles, era controlada por um grupo de poucas cervejarias, ou seja, um pequeno número de empresas era responsável pela produção, distribuição e venda de um mesmo produto.

American Prohibition. New York and London, W.W. Norton & Company, 1978 e PEGRAM, Thomas R. **Battling Demon Rum: the struggle for a dry America, 1800-1933.** Chicago: Ivan R. Dee, 1998.

⁴ KYVIG, David E. **Repealing Nation Prohibition.** Chicago and London: Chicago University Press, 1979, p.6

⁵ A Era Progressista refere-se ao período das últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do XX. Essa época foi marcada por uma forte busca por transformações que alterassem a realidade dos Estados Unidos, que exibiam uma forte desigualdade social, corrupção, conflito de classes, poder das grandes empresas, entre outros problemas. Para muitos dos progressistas, o Estado apresentava um papel central nessas mudanças, visto que a instituição conservava a força e capacidade de promover os avanços necessários para o bem estar da sociedade norte-americana. Cf.: LIMONCIC, Flávio. Liberalismo e contratação do trabalho nos Estados Unidos da Era Progressista. In: LIMONCIC, Flávio; MARTINHO, Francisco Carlos. (Org.). **Os intelectuais do antiliberalismo.** Projetos e políticas para outras modernidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, pp: 501-528; McGERR, Michael. **A fierce discontent: the rise and fall of the Progressive movement in America, 1870-1920.** New York: Free Press, 2003.

O nome da ASL também evitava o perigo das alternativas. “Temperança” colocava o ônus individualmente nos “beberrões”. A não ser que eles se comprometessem e se reformasse, nada mudaria. Enquanto que a “proibição” era usada visando o saloon e para evitar uma imagem paternalística e intolerante de um pregador que balançava seus dedos para dizer as pessoas como elas podiam se comportar. Apontava um dedo coletivo para um “interesse” egoísta em posições mais altas e implicava que as massas eram, no pior dos casos, vítimas involuntárias. Notavelmente, isso permitia que as pessoas que bebiam álcool apoiassem o movimento que pretendia banir o consumo legal de bebida.⁶

A 18ª Emenda foi votada no Congresso, tanto na Câmara quanto no Senado, em 1917. Como toda emenda constitucional, para ser aprovada precisou ter a maioria de dois terços dos votos em ambas às casas. Ainda no final de dezembro daquele ano, a proposta foi enviada para os estados ratificarem, sendo necessário que fosse cumprido o mínimo de assinaturas de três quartos dos governos estaduais, em no máximo sete anos. O número requerido foi alcançado ainda em janeiro de 1919 — sendo que, ao fim, 46 dos 48 estados ratificaram a proposta, com exceção de Rhode Island e Connecticut. Por se tratar de uma emenda ao texto da Constituição, sua aprovação era algo muito mais complicado e significativo.

Embora a Proibição Nacional somente fosse aprovada em finais da década de 1910, a legislação fazia parte de uma longa tradição do movimento pela temperança que já existia — com significativa força — nos Estados Unidos havia décadas. A primeira legislação proibicionista havia sido aprovada em meados do século XIX e a questão da luta contra o álcool era um tema com significativo destaque na sociedade. Embora tenha sido amplamente retratada com uma reforma de caráter moralista, conservadora e religiosa, a aprovação da Lei Seca foi resultado do apoio que o proibicionismo tinha em setores mais amplos da sociedade dos Estados Unidos. A sua definição como meramente moralista e absurda serviu para obscurecer os diferentes apoios e interesses presentes para a aprovação da adição à Constituição.

O próprio processo para aprovar a legislação revela que a Proibição Nacional não foi somente resultado da iniciativa de um grupo de norte-americanos defensores de uma visão rural e moralista do país que tiveram o mérito de ser eficiente em sua campanha pela sobriedade, como apontado por alguns estudiosos do tema. Para entendermos a aprovação da lei, devemos levar em consideração como a questão do álcool havia se tornado um tema de grande importância para a sociedade norte-americana daquela época. O seu controle não estava relacionado unicamente a uma ideia moralista ou religiosa de como um cidadão deveria se comportar, mas também a concepções sobre diversos

⁶ KAZIN, Michael. Onward. Christian Mothers and Soldiers: The Prohibition Crusade. In: _____. **The populist persuasion: an American history**. New York: Basic Books, 1995, p.90.

temas que diziam respeito desde a saúde pública, até o avanço econômico e social que se acreditava que uma nação sóbria poderia alcançar.⁷

Outro ponto importante de destacar é que ao nos referirmos à Proibição Nacional, estamos na verdade tratando de duas leis distintas. Devemos nos atentar para as diferenças entre elas, pois esse é um fator fundamental que nos auxilia a compreendermos as razões da aprovação de uma medida aparentemente tão controversa.

A 18ª Emenda era um texto simples e breve. Afirmava basicamente que, a partir de um ano de sua aprovação, estava proibida a venda, transporte e manufatura de “bebidas intoxicantes” e que caberia ao governo federal e dos estados a sua aplicação. O Ato Volstead, aprovado posteriormente, era um texto legislativo mais complexo, com dizeres e determinações que conduziam a forma como a Proibição ocorreria, no entanto, tratava-se de uma lei ordinária, e não uma emenda constitucional.

A questão central da diferença entre as legislações tratava da ideia do que eram as “bebidas intoxicantes”. O texto da emenda à Constituição não definia o que seria isso. Muitos que foram a favor da emenda imaginavam que as bebidas seriam classificadas como tal, seguindo o parâmetro que outros países que vinham adotando em seus territórios ou o valor adotado na *War Time Prohibition*, equivalente aproximadamente ao percentual de álcool de 2,5%. Essa cifra permitiria a população produzir, comercializar e consumir, sem desrespeitar a lei, a maioria das bebidas fermentadas, como cerveja e vinhos leves. Esse tipo de consumo estava relacionado, principalmente, ao âmbito privado, embora a cerveja⁸ fosse muito comum nos *saloons*. Buscava-se com o percentual de 2,5% atacar o consumo das bebidas destiladas como o uísque e o rum, também muito populares nesses estabelecimentos e com percentual de álcool consideravelmente mais elevado e também muito associada à classe trabalhadora e grupos de imigrantes. No entanto, a legislação aprovada foi mais rigorosa que muitos esperavam, o Ato Volstead estabeleceu como limite 0,5%, proibindo assim todos os tipos de bebidas alcoólicas, até as cervejas mais leves que existiam.

A Proibição Nacional foi desde o início um tema extremamente polêmico e com diversas reações à sua aprovação. O presidente Woodrow Wilson chegou a vetar o texto da lei por não

⁷ Cf. RUMBARAGER, John J. **Profits, Power and Prohibition: Alcohol Reform and the Industrializing of America, 1800-1930**. New York: New York University Press, 1989.

⁸ A produção de cerveja sofreu uma série de transformações no final do século XIX. Comparativamente mais difícil de se produzir, armazenar e transportar que outras bebidas como o uísque, a cerveja, graças a avanços técnicos da época, experimentou um *boom* de produção e consumo, tornando-se a bebida mais vendida no país. Apesar de também ser consumida no âmbito privado, poucas eram as famílias podiam dispor de condições de refrigeração para a bebida. Ela era, em sua grande maioria, consumida nos *saloons*. No entanto, a cerveja comercializada nesses estabelecimentos era diferente daquelas vendida para consumo caseiro, ela não era pasteurizada e tinham que ser consumida rapidamente. O nome original dela era *draft beer*. Cf. Thomas R. **Battling demon rum: the struggle for a dry America, 1800-1933**. Chicago, Ivan R. Dee, 1998, pp: 90-93.

concordar com a sua aplicação como uma extensão da *War Time Prohibition*. O estado de Ohio, mesmo após ratificar a emenda, realizou um plebiscito local e a população se posicionou contra a Proibição Nacional. O caso foi levado à Suprema Corte que negou ao estado a opção de rejeitar cumprir uma emenda constitucional. A Proibição também foi objeto de debate na Suprema Corte. Diferentes ações movidas por opositores da lei, muitos envolvidos no negócio de produção e venda de bebidas alcoólicas, desafiavam a legalidade da emenda. No entanto, a mais alta instância do poder judiciário nos Estados Unidos apresentou um parecer favorável à constitucionalidade da emenda.

A Proibição Nacional vigorou entre os anos de 1920 e 1933, nesse tempo o debate sobre a validade da lei continuou existindo. Novas questões também surgiram como o crescimento da criminalidade, a necessidade de aumentar as receitas após a crise de 1929, a dificuldade de aplicação da lei e outras. Um desses pontos de controvérsia dizia respeito à própria disposição dos estados a aceitarem atuar na execução da lei. Argumentava-se que essa era uma questão do governo federal e ele que devia arcar com os custos e esforços necessários. Embora o texto da 18ª Emenda estabelecesse a aplicação da lei como prerrogativa de ambos, diversos estados investiram pouco de seus orçamentos no combate ao tráfico de bebidas. Em 1933, após muitas polêmicas, a 21ª emenda, responsável pela revogação da legislação, foi aprovada e colocou fim à Lei Seca. A 18ª Emenda foi a primeira e única emenda constitucional a ser revogada na história norte-americana.

Os primeiros estudos sobre a Proibição Nacional remontam ao período em que a lei ainda estava em vigor.⁹ Podemos destacar que, nesse momento, começou a se desenvolver uma interpretação da lei como algo sem sentido, incapaz de realizar seus próprios objetivos. Seus críticos consideravam-na moralista, contra a Constituição, ineficaz, sem benefícios, economicamente inviável, entre outras contestações. Podemos ressaltar, por exemplo, a oposição de figuras conhecidas da época, como os jornalistas H. L. Mencken e Walter Lippman. Esse tipo de compreensão sobre a Proibição tornou-se hegemônica nas décadas seguintes. Foi fundamental para isso a revogação da 18ª Emenda, fator central para a consolidação do entendimento da experiência de regulação do álcool como um fracasso. De acordo com Ian Tyreel:

O ataque da cruzada antibebida, do jornalista H.L. Mencken até historiadores como Richard Hofstadter e Andrew Sinclair, foi implacável. Eles apresentaram a proibição como uma euforia do tempo de guerra, que logo os americanos se arrependeram de sua imprudência. No melhor dos casos, essa visão apresenta os proibicionistas como um grupo de defensores de uma antiga América que sofria um estado de ansiedade

⁹ Entre os primeiros trabalhos sobre o tema podemos destacar: KROUT, John Allen. **The Origins of Prohibition**. New York, Alfred A. Knopf, 1925; MERZ, Charles. **The Dry Decade**. Seattle: University of Washington Press, 1931; ODEGARD, Peter H. **Pressure Politics: the story of Anti-Saloon League**. New York: Columbia University Press, 1928.

que buscava, com enorme fracasso, reafirmar o controle social sobre a América urbana e a tendência de beber entre grupos de imigrantes.¹⁰

Essa forma de interpretar o tema também esteve presente na produção acadêmica das décadas seguintes. Um exemplo disso pode ser percebido na obra de Richard Hofstadter, *The age of reform* (1955). De acordo com o autor, a Proibição foi uma “pseudo-reforma”, resposta à cultura de beber dos imigrantes e trazida ao país pelo “vírus rural-evangélico”.¹¹ Para Hofstadter, esse foi um “episódio infeliz” e um “esforço ingênuo”¹² da classe rural protestante contra o desenvolvimento das cidades. A aprovação da 18ª Emenda ocorreu devido à forte atuação de uma minoria que soube se organizar e conseguiu tornar lei sua agenda. A interpretação de Hofstadter apresentou uma visão negativa sobre a Proibição Nacional, entendendo-a como algo atrasado, moralista e com consequências danosas para a sociedade, um desvio do verdadeiro espírito de reforma da Era Progressista.

Outro trabalho que se tornou referência no estudo sobre a Proibição foi a obra de Andrew Sinclair, *Prohibition: the era of excess* (1962). Sinclair expandiu em seu livro os princípios apresentados por Hofstadter. De acordo com ele, a proibição foi resultado da ação bem organizada (e bem financiada) de grupos rurais dos Estados Unidos, sendo ela a “vitória final dos defensores do passado da América”. A 18ª Emenda representou o êxito de uma sociedade rural contra a urbana, enquanto que a aprovação da 21ª Emenda, treze anos depois, significou o contrário. A revogação foi o momento quando “a antiga ordem do país deu lugar para a nova ordem das cidades”, havendo a “metamorfose da América de Abraham Lincoln na América de Franklin Roosevelt”.¹³ Para o autor, a defesa da Proibição foi marcada por uma mentalidade rural que apelava para o medo das pessoas, seu fracasso residia exatamente em sua incapacidade de moderação, sendo a principal característica dela o excesso.

A partir da década de 1960, teve início uma revisão historiográfica sobre o tema, autores dessa nova corrente apresentavam uma visão que contestava a interpretação da Proibição como um fracasso e também desenvolveram novos enfoques ao estudo da Lei Seca, abordando o assunto a partir de diferentes perspectivas.¹⁴

¹⁰ TYREEL, Ian. US Prohibition Experiment: Myths, History and Implications. *Addiction* **92**, 1997, p.1405.

¹¹ HOFSTADTER, Richard. *The age of reform*. New York: Vintage Books, 1955, pp. 289-290.

¹² HOFSTADTER, Richard. “Preface”. In: SINCLAIR, Andrew. *Prohibition: the era of excess*. Toronto: Atlantic Monthly Press Book, 1962, p.VII.

¹³ SINCLAIR, Andrew. *Prohibition: The era of excess*. Toronto: Atlantic Monthly Press Book, 1962, p.5.

¹⁴ Uma tendência importante da historiografia revisionista sobre a Proibição foi o aumento do número de estudos relacionados à história regional, privilegiando pensar como a Lei Seca desenvolveu-se em regiões ou localidades específicas, cf: FILENE, Peter G. An Obituary for “The Progressive Movement”. *American Quarterly*, Vol.22, N.1, 1970, pp. 20-34; SZYMANSKI, Ann-Marie. Beyond Parochialism: Southern Progressivism, Prohibition and State-

Podemos destacar entre os primeiros trabalhos revisionistas o estudo sociológico de Joseph Gusfield, *Symbolic Crusade: Status Politics and the American Temperance Movement* (1963). O autor analisou o movimento pela temperança como uma reforma moral, parte do conflito de culturas enraizadas na sociedade norte-americana. Gusfield buscou refletir sobre as raízes estruturais e culturais do movimento, entendendo que a prática do consumo de álcool e a abstinência haviam se tornado símbolos de status social, permitindo identificar o indivíduo em determinado nível social. Os ideais da temperança seriam respeitados por grupos rurais, nativos e protestantes, que entendiam o autocontrole e a abstinência como virtudes, esses indivíduos pertenciam à antiga classe média. Já a aceitação da bebida era uma característica de uma cultura urbana, católica, moderna, fortemente presente tanto nas classes altas e baixas.

Para o autor, o movimento pela temperança havia sido a forma de uma classe social em declínio buscava manter seu prestígio e poder. A 18ª Emenda foi o auge e última esperança de manutenção de status por conta da antiga classe rural, enquanto que a 21ª Emenda refletia as transformações sociais em favor da urbanização, significando o golpe final nos valores da classe média na cultura americana. Na medida em que as ideias de temperança tornaram-se parte da Constituição e nortearam ações oficiais do governo, essas ações ganharam forte dimensão simbólica que reconhecia valores culturais de determinado grupo como parte da lei do país, enquanto rejeitava de outros.

Embora apresentasse elementos novos para pensar a questão da Proibição, o trabalho de Joseph Gusfield apresentava semelhanças com o trabalho de Andrew Sinclair. A abordagem revisionista destacou-se mais com o livro de James Timberlake, *Prohibition and the Progressive Movement, 1900-1920* (1963). O autor rompeu com a tese apresentada por Hofstadter de que a Proibição não havia sido uma reforma progressista. De acordo com Timberlake, a Lei Seca possuía diversas características comuns à Era Progressista, como: crença na construção de uma sociedade mais eficiente, contribuição de argumentos científicos, utilização de uma lei moral por parte do Estado para ocasionar o desenvolvimento da sociedade e o apoio da classe média. Embora a divisão entre campo e cidade seja apontada como fator fundamental para compreender as razões que levaram a aprovação da 18ª Emenda, para o estudioso, o principal conflito em relação à Proibição Nacional ocorria entre classes. A análise de Timberlake entendeu a Lei Seca como resultado de uma série de medidas e transformações sociais, jurídicas, políticas e econômicas que possibilitaram a aprovação

da Proibição Nacional e não uma espécie de loucura momentânea por parte da sociedade norte-americana.

O trabalho de Norman H. Clark, *Deliver Us from Evil: An Interpretation of American Prohibition* (1976) foi uma das principais obras a consolidar a abordagem revisionista. Para o autor, a Proibição foi resultado da ação de reformadores, para quem a medida era parte de uma busca por promover o progresso humano e que também estava inserida em uma longa tradição de reforma da sociedade norte-americana. Os que a apoiaram não fizeram por medo, como proposto por Andrew Sinclair, mas, sim, devido a diversos fatores, desde evidências científicas que eram apresentadas na época sobre os efeitos nocivos do álcool e, principalmente, pelo o que era identificado como um grande problema social, o *saloon* e os males causados pela embriaguez, tanto à ordem pública como à vida privada das famílias. Segundo o estudioso, a Proibição era uma importante força política e social e se constituiu como um “movimento social quando a embriaguez pública havia se tornado um problema social”.¹⁵

Um dos principais argumentos desenvolvidos por Norman Clark tratava da ideia que as reformas em relação à bebida estavam vinculadas ao sistema de valores da sociedade norte-americana. Para o autor, a revogação ocorreu exatamente quando houve uma transformação nos princípios e hábitos da sociedade, que diziam respeito a outros fatores além de somente a vitória da cultura da cidade sobre o campo. Clark foi um dos primeiros autores a tratar a aprovação da 21ª Emenda como resultado de mudanças sociais do período e não como consequência da própria incoerência da legislação.

Outra contribuição importante ao estudo do tema foi o trabalho de John J. Rumbarger, *Profits Power, and Prohibition: Alcohol Reform and the Industrializing of America, 1800-1930* (1989). De acordo com o autor, os grandes empresários do período tiveram um papel fundamental para financiar, moldar e aprovar a legislação sobre o álcool nos Estados Unidos. A Proibição Nacional era parte dos esforços de grandes capitalistas para criarem uma classe trabalhadora mais de acordo com os ideais que eles consideravam fundamentais para o desenvolvimento de uma ordem industrial capitalista no país. O apoio ao movimento pela temperança e à Proibição ocorria devido aos interesses desses grandes magnatas de alterarem o estilo de vida da classe trabalhadora, criando-se uma sociedade sóbria. Esses empresários esperavam assim contar com funcionários mais disciplinados, facilmente controlados e produtivos.

¹⁵ CLARK, Norman H. *Deliver Us from Evil: An Interpretation of American Prohibition*. New York/ London: W.W Norton & Company, 1976, p. 13.

Podemos dizer que a partir dos anos 1990 uma nova fase da historiografia sobre o tema ganhou dimensão. Dois tipos de contribuição podem ser destacados, a primeira delas tratando da continuação dos estudos da história local ou regional, ou seja, estudos de como a Proibição Nacional ocorreu em determinado estado ou região do país. A publicação mais significativa nesse sentido foi o trabalho de Michael Lerner sobre a cidade de Nova York.¹⁶

Uma série de novos trabalhos buscou pensar a Proibição a partir de dois novos enfoques: os anos da Lei e o seu sentido além do sucesso de banir ou não o álcool. A partir desse momento, novos trabalhos dedicaram-se aos anos da Proibição, recorte pouco estudado antes, pois a maioria das análises privilegiava o período que antecedia aprovação da 18ª Emenda. Com isso, desenvolveu-se uma das contribuições mais significativas dessa nova historiografia, pensar a Proibição além do seu sucesso ou não em abolir o álcool e, sim, as transformações geradas por ela no estado e na sociedade norte-americana. Dessa forma, temas como o crescimento do poder do estado central e as mudanças e debates sobre os aspectos legais e institucionais ganharam destaque na produção especializada.¹⁷

Entre esses trabalhos podemos destacar o livro *The war on alcohol: Prohibition and the rise of the American state* (2016) de Lisa McGirr. Segundo a autora, a Lei Seca apresentou um forte impacto social e político, sendo suas consequências muitas vezes pouco valorizadas. A historiadora afirmou que a Proibição Nacional foi fundamental para o despertar político da direita religiosa nos Estados Unidos. A luta pela revogação da 18ª Emenda também foi uma pauta que uniu diversos grupos, principalmente na campanha presidencial do democrata Al Smith (1928), e que teve como consequência a formação de uma base política urbana forte, responsável por um realinhamento eleitoral decisivo para a eleição de Franklin Delano Roosevelt, em 1932, e a execução do New Deal. Para Lisa McGirr, um dos principais efeitos da legislação foi a emergência do estado penal federal norte-americano, momento em que, pela primeira vez, o crime tornou-se um problema e obsessão nacional.

Como dito, a preocupação com o período de vigência da legislação somente começou a ser foco mais claro dos trabalhos acadêmicos sobre o tema recentemente. Entre as questões que podemos destacar sobre o estudo dessa questão, analisamos a atuação da Prohibition Unit, buscando

¹⁶ LERNER, Michael A. *Dry Manhattan: Prohibition in New York City*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

¹⁷ Cf. MURCHISON, Kenneth M. *Federal criminal law doctrines: the forgotten influence of National Prohibition*. Durham & London: Duke University Press, 1994; POST, Robert. Federalism, Positive Law, and the Emergence of American Administrative State: Prohibition in the Taft Court Era. *William & Mary Law Review*: Volume 48, 2006, pp. 1-183; MORONE, Jason A. Prohibition and the rise of Big Government. In: _____. *Hellfire nation: the politics of sin in American history*. New Haven & London: Yale University Press, 2003.

entender como a partir da aplicação da lei podemos compreender melhor sua natureza, seus objetivos, sua prática e problemas.

A aplicação da Proibição ficou a cargo da *Prohibition Unit*, que atuava seguindo as determinações do Ato Volstead. O órgão foi instalado dentro do *Bureau of Internal Revenue*, unidade do Departamento de Tesouro responsável pela fiscalização das receitas. Essa unidade foi criada para o trabalho já que o *Bureau* era responsável pelo controle do comércio de bebidas antes da Lei Seca, sendo sua função cobrar os impostos sobre elas. De acordo com Jason Morone¹⁸, o órgão ficou com a incumbência de aplicar a Proibição Nacional, pois seus agentes já eram especialistas na indústria de bebida e a conheciam como ninguém. No entanto, apesar da experiência e atuação no comércio de bebidas alcóolicas, a nova função outorgada à unidade era uma missão inédita para os seus funcionários e para o país também, havendo resistência a essa nova atribuição.

O Comissário do *Bureau of Internal Revenue*, Daniel C. Roper, manifestou-se de forma clara contra a função recebida pelo seu escritório:

Esse trabalho (a aplicação da Proibição) é essencialmente sem relação com a taxaçoão que é a função principal desse escritório, e tanto o Secretário de Tesouro e o Comissário solicitaram à comissão do Congresso que essa importante função não fosse imposta ao Departamento de Tesouro, que já está sobrecarregado com os problemas fiscais e de receita do Governo. No entanto, o Congresso, evidentemente considerando a similaridade de algumas fases do trabalho dos agentes da receita no campo (...) com a função de polícia dos oficiais da aplicação da lei, decidiu que o Bureau of Internal Revenue deveria realizar, além de sua função de arrecadação de impostos, a aplicação da lei da proibição.¹⁹

Enquanto que o Comissário do Bureau of Internal Revenue apresentava dúvida sobre a aplicação da legislação, Roy Haynes, um dos primeiros homens a ocupar o cargo de Comissário da Proibição, era um grande entusiasta de sua missão. Em sua publicação de 1923, *Prohibition: inside out*, o Comissário apresentava uma retórica patriótica de sua tarefa, criando uma narrativa que a luta pela temperança estava inserida na própria história norte-americana, que contou com apoio de figuras históricas importantes como Abraham Lincoln. Segundo Haynes, em “1861, a bebida e a bebedeira estavam rapidamente se tornando um problema nacional comparável com a escravidão”.²⁰ Em sua análise dos primeiros anos da atuação de sua unidade, Haynes demonstrou intensa confiança e orgulho de seus feitos, afirmando que “o tráfico de bebida está sobre controle” já em 1923.²¹

¹⁸ MORONE, Jason A. Prohibition and the rise of Big Government. In: _____. **Hellfire nation: the politics of sin in American history**. New Haven & London: Yale University Press, 2003.

¹⁹ Commissioner of Internal Revenue, Annual Report, 1919, p. 62.

²⁰ HAYNES, Roy. **Prohibition inside out**. New York: Doubleday, Page & Company, 1923, p. 4.

²¹ HAYNES, Roy. **Prohibition inside out**. New York: Doubleday, Page & Company, 1923, p. XII.

Em 1927, a aplicação da Proibição experimentou uma reorganização de sua estrutura. A Prohibition Unit passou a ser chamada de *Bureau of Prohibition* e tornou-se uma unidade independente dentro Departamento de Tesouro, não sendo mais vinculada ao *Bureau of Internal Revenue*. Em 1930, novas mudanças tornaram a agência subordinada ao Departamento de Justiça e, depois da aprovação da 21ª Emenda, teve suas funções restantes incorporadas ao *Federal Bureau of Investigation* (FBI).

A *Prohibition Unit* ou *Bureau of Prohibition* não era a única força responsável pela aplicação da Lei Seca. Por exemplo, a unidade não atuava para prevenir a entrada de bebida alcoólica no país e nem o patrulhamento dos mares. Dessa forma, o órgão agia de maneira conjunta com o *Department of Custom Service* e a Guarda Costeira. Essas três agências trabalhavam somente na aplicação da lei, a acusação pelas violações ficaria a cargo da Procuradoria do poder federal e seus representantes em cada um dos estados.

Alguns estados também utilizavam de suas polícias para aplicar a lei, no entanto, a disposição dessas forças de segurança para efetuar a tarefa era, em muitos casos, baixa. De acordo com Michael Lerner, “a maioria dos membros do Departamento de Polícia de Nova York acreditava que a abordagem mais prática para a Proibição era ignorá-la”.²² Embora a 18ª Emenda estabeleceu-se uma atuação conjunta dos estados e do poder central, essa foi uma questão polêmica que dizia respeito não somente à disposição das polícias de atuar nessa atividade, mas também aspectos do próprio federalismo norte-americano e a concentração de poderes por parte do poder federal e sua interferência na vida cotidiana dos norte-americanos.

Estudar a *Prohibition Unit/Bureau of Prohibition* vai além de tentar responder se a Proibição foi bem ou malsucedida em seus propósitos, mas sim buscar entender como era pensada e estruturada a sua aplicação, visto que a missão do órgão era inédita e nem um pouco simples, apesar de ter existido diversas leis proibicionistas em diversos municípios e estados norte-americanos, a missão de atuar em território nacional e a estrutura legal e institucional para isso era sem precedentes.

Embora a Lei Seca tenha sido aprovada com significativo apoio em diferentes estados, impedir o consumo de álcool em um país que desde a sua fundação conviveu com bebidas alcoólicas era sem dúvida uma missão complicada e trabalhosa, sendo assim, compreender a atuação do órgão responsável por essa incumbência parece ser importante para o entendimento do que significou a experiência da Proibição Nacional nos Estados Unidos.

²² Lerner, Michel. op.cit., 2007, p.74.

O estudo sobre esse órgão em seus primeiros anos nos permite identificar alguns elementos interessantes no combate ao álcool nos Estados Unidos. Primeiramente, a própria estrutura e organização da Prohibition Unit é muito significativa da situação da Proibição. O órgão estava subordinado a um departamento de controle da receita do Tesouro, mostrando um claro viés econômico da atuação da unidade. Somente em 1930 a unidade seria transferida para o Departamento de Justiça.

O segundo elemento, talvez o mais significativo que pode ser percebido pelos comentários do Comissário do órgão, era a crença sincera na legislação. Acreditava-se que o peso institucional dela, principalmente por ela fazer parte da Constituição, seria um fator decisivo para se conseguir avançar a causa da temperança nos Estados Unidos. O fato de a Proibição Nacional ser a “lei da terra” contribuiria decisivamente para tornar vitoriosa a luta contra o álcool, tanto que Haynes muito se preocupava e tratava dos traficantes, mas pouca comentava sobre as pessoas comuns que continuavam consumindo bebidas alcoólicas. O grande inimigo da legislação seriam os produtores ilegais de álcool e não seus consumidores.

Essa questão tinha outra repercussão importante. A luta pela Proibição também deveria ser travada na opinião pública. A atuação de Roy Haynes em suas entrevistas e outros textos de sua autoria revela uma preocupação central em construir uma imagem da legislação como sendo eficaz, aplicável e vitoriosa. A preocupação que a lei fosse vista como se não estivesse sendo respeitada era um temor para a Prohibition Unit e suas lideranças. A aplicação da lei dependia do seu peso institucional e do respeito dos cidadãos à lei. Caso ela fosse desmoralizada, sua aplicação seria ainda mais complicada e talvez impossível.

Concluindo, outro elemento importante de destacar é o de que a atuação da Prohibition Unit mostra que a Proibição Nacional não significava a vitória de um grupo ou da agenda de alguns setores da sociedade. A Lei Seca não era a consolidação de uma sociedade sóbria, mas sim um instrumento para construí-la, mais um passo, e talvez a última tentativa, de se alcançar os ideais da temperança. Dessa vez, não mais por discurso religioso, petições, movimentos e convencimento da população, mas através da lei e da repressão. A Proibição não era o fim em si, mas sim um caminho para alcançá-lo. Não por acaso, quando ela é abolida, a luta pela temperança perde significativa força política e social.

Referências Bibliográficas

BLOCKER JR., Jack S. Did Prohibition really work? Alcohol prohibition as a public health innovation. **American Journal of Public Health**, Vol. 96, N° 2, 2006.

BURNHAM, J.C. New perspectives on the Prohibition “experiment” of the 1920’s. **Journal of Social History**, Volume 2, 1968, pp: 51-68.

CLARK, Norman H. **Deliver Us from Evil: An Interpretation of American Prohibition**. New York/ London: W.W Norton & Company, 1976.

HAMM, Richard F. **Shaping the Eighteenth Amendment: temperance reform, legal culture and the polity, 1880-1920**. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995.

HOFSTADTER, Richard. **The age of reform**. Nova York; Vintage Books, 1955.

_____. “Preface”. In: Andrew Sinclair. **Prohibition: the era of excess**. Boston: Little, Brown and Company, 1962.

KAZIN, Michael. Onward, Christian Mother and Soldiers: The Prohibition Crusade. In: _____. **The populist persuasion: an American history**. New York: Basic Books, 1995.

KINGSDALE, Jon M. The ‘Poor Man’s Club’: social functions of the urban working-class saloon. **American Quaterly**: Vol 25, N°4, 1973, pp. 472-489.

KYVIG, David E. **Repealing National Prohibition**. Chicago: Chicago University Press, 1979.

LERNER, Michael A. **Dry Manhattan: Prohibition in New York City**. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

LEVINE, Harry. The Birth of American Alcohol Control: Prohibition, the Power Elite, and the Problem of Lawlessness. **Contemporary Drug Problems**, Volume 12, 1985, pp. 63-115.

MCGIRR, Lisa. **The war on alcohol: Prohibition and the rise of the American State**. New York/ London: W.W Norton & Company, 2016.

MORONE, Jason A. Prohibition and the rise of Big Government. In: _____. **Hellfire nation: the politics of sin in American history**. New Haven & London: Yale University Press, 2003.

PEGRAM, Thomas R. **Battling demon rum: the struggle for a dry American, 1800-1933**. Chicago: Ivan R. Dee, 1998.

_____. Prohibition. In: ZELIZER, Julian E. (ed.). **The American Congress: The Building of Democracy**. New York: Houghton Mifflin Company, 2004, pp. 411-427.

RORABAUGH, W.J. Reexamining the Prohibition Amendment. **Yale Journal of Law & the Humanities**, Volume 8, Issue 1, 1996, pp: 285-924.

RUMBARAGER, John J. **Profits, Power and Prohibition: Alcohol Reform and the Industrializing of America, 1800-1930.** New York: New York University Press, 1989.

SINCLAIR, Andrew. **Prohibition: the era of excess.** 1962. Boston: Little, Brown and Company, 1962.

TIMBERLAKE, JAMES H. **Prohibition and the Progressive Movement, 1900-1920.** Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1963.

TYRELL, Ian. The US prohibition experiment: myths, history and implications. **Addiction**, Volume 92, Issue 11 1997, pp: 1405-1409.

A narrativa da nação na série/documentário “America: the story of us”

Victor Callari

Mestre em História e Historiografia

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

victorcallari@hotmail.com

Palavras-chave: Escrita da História. Audiovisual. Estados Unidos.

Resumo

A série/documentário “America: the Story of us” tinha o objetivo de narrar alguns dos acontecimentos mais importantes da história dos Estados Unidos da América, desde sua fundação até o atentado às Torres do World Trade Center. Exibida pelo canal History Channel entre abril e maio de 2010, seus 12 episódios foram assistidos, por mais de 3 milhões de espectadores (em média), e seu conteúdo foi distribuído para todas as escolas do país como parte de uma estratégia de marketing sob o manto de uma ação pedagógica, configurando, assim, uma relevante forma de História Pública a ser estudada. Essa pesquisa analisa a série com o objetivo de compreender as características da escrita da História presentes na narrativa fílmica. Para isso, busca-se analisar, a partir das contribuições teóricas e historiográficas de autores como Mary Anne Junqueira, Eduardo Morettin, e outros, não apenas os temas considerados relevantes pelos produtores para comporem os episódios, mas também compreender como a forma e o conteúdo se combinam na composição narrativa com o intuito de transmitir os valores que a série procura veicular. Nossa hipótese parte também das contribuições de Pierre Bourdieu sobre o neoliberalismo, acreditando que alguns dos valores intrínsecos ao modelo, tal qual o individualismo e o mito estadunidense do *self-made man*, sejam fundamentais na articulação da construção identitária proposta pela série.

O presente artigo não foi elaborado como consequência de uma extensa pesquisa formal vinculada à programas de pós-graduação nas universidades, públicas ou privadas, ou mesmo a partir da participação em grupos de estudo nas áreas de cinema ou mesmo História dos Estados Unidos. Ele se apresenta como síntese de um conjunto de reflexões realizadas coletivamente (envolvendo professores e alunos) no âmbito da disciplina “História das Revoluções dos séculos XVIII e XIX”, ministrada, entre os anos de 2011 e 2016, no curso de licenciatura em História em uma instituição de ensino superior na cidade de São Paulo.

Nesse sentido, é importante destacar que o objeto deste artigo, a série/documentário “America: the story of us”, foi-nos apresentada por um graduando de quinto semestre do curso de licenciatura em História no momento em que iniciávamos os estudos acerca do processo de independência das treze colônias e, após um final de semana assistindo aos episódios da série, já estava decidido que

alguns capítulos seriam incorporados ao curso no próximo semestre. Contudo, a inclusão do audiovisual em um curso preocupado com a formação de professores/pesquisadores na área de História, não poderia ocorrer exclusivamente de forma ilustrativa dos processos históricos por eles narrados e muito menos sem levar em consideração os aspectos formais da linguagem cinematográfica. Algumas dessas preocupações que envolvem a relação entre a linguagem fílmica e os discursos por ela construídos já haviam sido explicitados por pesquisadores como o professor Marcos Napolitano, responsável por advertir não apenas os pesquisadores do audiovisual, mas também os professores que utilizam essa linguagem:

Apesar de ser uma arte centenária e muitas vezes ao longo da história ter sido pensado como linguagem educativa, o cinema ainda tem alguns problemas para entrar na escola. Não apenas na chamada “escola tradicional” (o que seria mais compreensível, dada a rigidez metodológica que dificulta o uso de filmes como parte da didática das aulas), mas também dentro da escola renovada, generalizada a partir dos anos 1970, o cinema não tem sido utilizado com a frequência e o enfoque desejáveis. A maioria das experiências relatadas ainda se prende ao conteúdo das histórias, às “fábulas” em si, e não discute os outros aspectos que compõem a experiência do cinema. O problema é que os filmes se realizam em nosso coração e em nossa mente menos como histórias abstratas e mais como verdadeiros mundos imaginários, construídos a partir de linguagens e técnicas que não são meros acessórios comunicativos, e sim a verdadeira estrutura comunicativa e estética de um filme, determinando, muitas vezes, o sentido da história filmada.¹

Trabalhos como o do professor Napolitano, são evidências de uma nova relação entre historiadores e o audiovisual. No decorrer do século XX, tanto o audiovisual quanto o cinema — sua expressão mais destacada — adquiriram entre os historiadores um estatuto muito diferente daquele encontrado pelos seus pesquisadores pioneiros. Esse processo pode ser autenticado nas palavras presentes no prólogo das edições mais recentes da obra de Marc Ferro, “Cinema e História”.

Cinema e História: este título deixou de ser surpreendente devido à grande aproximação ocorrida entre esses dois termos, bem como ao fato de a relação entre os dois universos a que ambos se referem ter se tornado uma evidência. No entanto, quando se cogitou, no início da década de 1960, a ideia de estudar os filmes como documentos, e de se proceder, assim, a uma contra-análise da sociedade, o mundo universitário se agitou. Na época só existia história quantitativa: “Faça isso, mas não diga nada a ninguém”, foi o conselho que me deu Fernand Braudel, ao qual Pierre Renouvin julgou útil acrescentar: “Antes, defenda sua tese de doutorado”. Hoje, o filme tem direito de cidadania, tanto nos arquivos, quanto nas pesquisas.²

Isso posto, é possível afirmar que investigar o cinema tornou-se algo mais acessível para os pesquisadores e principalmente para os historiadores no começo do século XXI. Entretanto, ainda é muito comum encontrar dificuldades na leitura e análise dos diferentes gêneros que compõem a

¹ NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2010, p.7.

² FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p.9.

linguagem do audiovisual e também em compreender as possibilidades de leitura da política em obras com forte caráter comercial. Na série/documentário “America”, misturam-se política, história e entretenimento no processo de constituição de uma consciência pública do passado.

O tema da nação e suas representações, assim como do nacionalismo, do patriotismo que dele deriva e da identidade cultural foi discutido no decorrer dos anos a partir de múltiplas perspectivas teóricas, muitas vezes aparentemente díspares, mas não necessariamente antagônicas. Entre elas, podemos destacar as contribuições da década de 1980, do que passou a ser conhecida como uma escola modernista do pensamento da nação, representada por autores como Ernest Gellner, na obra “Nações e nacionalismos” (1984), Benedict Anderson, com “Comunidades imaginadas” (1983) e Eric Hobsbawm em “Nações e nacionalismo desde 1780” (1990). Em certo sentido, essa geração apontou para aspectos fundamentais à reflexão da nação enquanto objeto, sua condição de fenômeno histórico específico da sociedade moderna, industrial e capitalista, oriunda da conjuntura das revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX, relacionada diretamente à fragmentação das identidades religiosas dos séculos XVI e XVII, e que ganharam corpo em discursos nacionalistas capazes de construir mitos fundadores e identidades coletivas. Ao mesmo tempo, dissimulavam as disputas de diferentes grupos sociais e políticos que participavam da construção do Estado-Nação, mascarando ou mesmo solapando propostas de caráter divergente.

Nesse sentido, a partir da contribuição desses autores foi possível perceber o movimento dialético na construção da nação em sua multiplicidade e contradições, em especial com suas representações³ inseridas em uma arena de disputa política que envolve também a figuração de um imaginário coletivo constantemente refigurado, tanto pelo Estado, quanto por grupos e indivíduos que adquirem maior ou menor protagonismo em diferentes momentos históricos.

Entretanto, as refigurações do discurso nacional, ou da narrativa que alimenta a nação, dificilmente são capazes de revolucionar todos os elementos presentes nas representações da nação, mantendo, assim, suas unidades basilares quase sempre intactas — ou revestidas por um “verniz”

³ Adotamos as noções de práticas e representações do historiador francês Roger Chartier, pois segundo o autor “As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros; produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”. CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1988, p.17.

moderno — capazes de garantir a coerência narrativa no processo de construção da identidade nacional. Segundo o sociólogo Francisco Colom González:

O estudo objetivo mostra, pelo contrário, que as nações não são entidades naturais ou dormentes à espera de um despertar heroico e tampouco uma mera invenção de intelectuais ressentidos. As nações não são o que parecem e, sobretudo, não são o que o nacionalismo enxerga nelas. As identidades nacionais podem ser definidas como estados mentais propiciados por histórias ou por uma imaginação histórica narrativamente configurada. As palavras, no entanto, nunca são inocentes. As doutrinas nacionalistas recorrem ao relato para alcançar profundidade histórica e densidade ética, conferir sentido ao passado e se impregnar de razões no presente.⁴

A reflexão apontada pelo autor vai ao encontro da maneira pelo qual os historiadores do século XX passaram a compreender a nação. Esta passou a ser vista não como uma instituição etérea e desprovida de contexto, mas como um fenômeno histórico constituído em um determinado momento do passado, permitindo assim desnaturalizar a ideia de nação e reforçando a tese da multiplicidade de discursos que participam de seu processo histórico de construção.

Em linhas gerais, é possível apontar alguns dos discursos que participam ativamente da construção identitária de uma nação, como sendo aqueles produzidos pela historiografia e sua subsequente reprodução nos manuais didáticos utilizados na educação básica.⁵ Além disso, tem-se os múltiplos discursos presentes nas narrativas dos museus de maneira geral, mas dos museus históricos de maneira mais específica, na seleção dos monumentos erigidos e nas escolhas que levam à exclusão daquele passado que não é digno de se tornar monumento. Encontra-se, também, na seleção das datas e festas comemorativas, resultando naquilo que Pierre Nora muito bem definiu como os lugares de memória.⁶

Mas ao mesmo tempo, boa parte das memórias e das identidades nacionais que delas resultam, é construída por discursos produzidos pelos meios de comunicação, em especial nos Estados Unidos, criando uma “Consciência histórica” pública e que, em alguns casos, difere daquela produzida pelos historiadores.

Optamos por analisar a série/documentário “America: the story of us”, elaborada pela produtora independente Nutopia, empresa responsável por diversos trabalhos para canais como

⁴ GONZÁLES, Francisco Colom. **A nação como relato: a estrutura narrativa da imaginação nacional**. Tradução Rubem Barboza. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 28 n° 82 junho/2013, p.108. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v28n82/v28n82a07.pdf>> . Acesso em: 15 abr. 2017.

⁵ Evidentemente no processo de transição dos conhecimentos acadêmicos para a realidade dos manuais escolares, adaptações são feitas levando em consideração o público a quem os manuais são dirigidos, os aspectos políticos e editoriais que estão sempre presentes na confecção dessas obras, entre tantos outros aspectos que acabam por produzir zonas de “tensão” entre as duas formas de conhecimento.

⁶ NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. **Revista Projeto História**. São Paulo (10) dezembro de 1993.

“National Geographic Channel”, “BBC2” e “History Channel”, sendo esse o canal pelo qual “America” foi exibida em 2010. Entendemos que a série se enquadra perfeitamente na tensão existente entre o conhecimento histórico acadêmico e o entretenimento, permitindo diferentes leituras e análises no processo de elaboração de uma consciência histórica.

A série atingiu mais de cinco milhões de telespectadores em seu episódio de estreia e alcançou uma média de mais de dois milhões de telespectadores nos demais episódios.⁷ Segundo a produtora executiva Jane Root, em entrevista a Bob Fisher, um dos responsáveis pelo site “Documentary.org”:

Executive producer Jane Root, founder and CEO of Nutopia, brought an eclectic background to this incredibly ambitious project. She was president of Discovery Channel from 2004 until 2007, and prior to that was controller at BBC2 for five years. "The seed for this project was planted about 18 months ago when Michael Jackson [senior advisor at IAC New York] and David McKillop had a conversation about American history during an informal dinner meeting," Root says. "Michael is one of our board members and David is a producer for the History channel. We began production around a year ago. "It was enormous task summarizing 400 years of history into 12 one-hour segments," Root continues. "You think you know history before you begin a project like this, and then you discover that you don't know as much as you thought you did." The creative team includes show runner Ben Goold, and Dubuc, McKillop and Julian Hobbs, executive producers for History. The historical consultants on the project are two Pulitzer Prize-winning authors of books about American history, Professors Daniel Walker Howe and David M. Kennedy, as well as novelist/historian Kevin Baker.⁸

A passagem acima denota o uso da linguagem documental em um formato de exibição seriada não apenas como entretenimento, mas como forma efetiva de conhecimento histórico justificando, assim, a participação de historiadores em todo seu processo de elaboração e confecção, e não apenas como comentaristas dos eventos em alguns dos episódios. Em adição a isso, logo após a exibição da série, o canal History Channel deu início a uma ação de marketing e divulgação do produto mascarada de ação pedagógica ou educativa. A emissora distribuiu gratuitamente exemplares da série/documentário para escolas de educação básica em todo o território estadunidense, bastando um cadastro no site.

Assim, acreditamos que a série/documentário “America” pode ser melhor compreendida como um outro discurso possível sobre a história dos EUA: uma representação do passado, entre tantas outras, que elabora uma narrativa sobre a nação, sobre seu papel histórico, seus personagens e seu sentido, e que pelas especificidades de sua comunicação, a partir de uma linguagem fílmica,

⁷ Disponível em: <<http://www.documentary.org/content/history-lesson-america-story-us-spans-400-years-12-hours>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

⁸ FISHER, Bob. History Lesson: “America the story of us” spans 400 years in 12 hours. Disponível em: <<http://www.documentary.org/content/history-lesson-america-story-us-spans-400-years-12-hours>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

apresentada ao público como “entretenimento”, acaba por concorrer diretamente com outras formas de representação do passado, tal qual o discurso historiográfico, as festas nacionais ou mesmo a memória. Convém, então, lançar um olhar sobre essa produção em todos os seus aspectos a fim de melhor compreendê-la, destacando-se os acontecimentos e personagens selecionados, as refigurações computadorizadas que garantem visualidade ao teatralizar o passado, os comentaristas escolhidos e, em especial, o fio condutor da narrativa presente na série, uma vez que ao realizar essas escolhas e ao propor uma narrativa sobre o passado, os produtores também operam uma construção de memória para gerações futuras que se dá pelo olvidamento — uma seleção daquilo que não seria memorável, e conseqüentemente não seria digno da história, tornando-se passível de um esquecimento futuro.

Os doze episódios da série promovem uma organização narrativa tradicional e cronológica não muito diferente da organização de livros didáticos utilizados na educação básica. A “história de nós” vai desde a colonização até a eleição do presidente Barack Obama. Os capítulos são “Rebels”, sobre a colonização, “Revolution”, sobre a independência, “Westward”, tratando da expansão para o oeste, “Division” e “Civil War”, sobre a Guerra de Secessão, “Heartland” e “Cities”, sobre o papel das ferrovias e o crescimento das cidades, “boom”, sobre o petróleo e a industrialização, “Bust”, sobre a crise de 1929, “World War II”, sobre o protagonismo na guerra, “Superpower”, sobre a ascensão no pós-guerra e sobre a ameaça comunista, terminando com os desafios contemporâneos no episódio “Millennium”.

Em todos os episódios da série, destaca-se a reconstrução dos eventos por meio de tecnologia digital, desde a paisagem americana dos séculos XVI e XVII, passando pelas plantações de algodão, até o surgimento e crescimento das cidades. Sem sombra de dúvidas o aspecto visual é um dos pontos altos da série, em oposição clara às encenações lamentáveis dos atores, aos diálogos e figurinos que mais parecem saídos de uma peça de teatro escolar. O crítico Tom Shales em sua resenha no Washington Post escreveu:

The clichés are beyond plentiful; they're everywhere. America's Civil War was, it seems, "the fight for the soul of a nation," though an attempt to prevent violence at Harpers Ferry was a matter of "too little, too late. When the First Continental Congress meets in the late 18th century, the future of the 13 American colonies "hangs in the balance." DeWitt Clinton, who conceived of the Erie Canal, was the kind of guy who refused to "take no for an answer".⁹

⁹ Tradução livre: “Os clichês são mais do que abundantes; eles estão em toda parte. A Guerra Civil dos Estados Unidos era, aparentemente, “a luta pela alma de uma nação”, embora uma tentativa de impedir a violência em Harpers Ferry fosse uma questão de “pouco importante, e tarde demais.” Quando o Primeiro Congresso Continental se reuniu no final do século XVIII, o futuro das 13 colônias americanas “estava por um fio”. DeWitt Clinton, que concebeu o Canal Erie, era o tipo de cara que se recusava a “aceitar um não como resposta”. In: SHALES, Tom. Review of “America: the story of us”: tv miniseries has flash but not creativity. Washington Post, 25 april, 2010. Disponível em:

Os dois primeiros episódios da série já apresentam de maneira clara e marcante todas as características que compõem a narrativa dos dez episódios seguintes. Em sua abertura, a série refigura e atualiza a doutrina do Destino Manifesto ao apresentar uma trilha sonora épica, intercalada com imagens de guerra, soldados uniformizados, cavalos, homens trabalhando, petróleo, entre outras. Simultaneamente, o narrador afirma “aventureiros atravessaram o oceano em busca de uma vida nova e forjaram uma nação que se tornaria a mais poderosa do mundo”, ao mesmo tempo, em que apresenta uma história possuidora de um sentido único, marcadamente do século XIX.

No decorrer do episódio, são apresentadas as dificuldades de ocupação e desenvolvimento da colonização em razão do clima e das doenças encontradas. Contudo, destaca-se o desejo dos peregrinos de construir uma sociedade livre da opressão vivenciada na Inglaterra, e o espírito empreendedor dos primeiros colonizadores não é apenas o ponto basilar capaz de solapar as dificuldades enfrentadas. É o ponto de partida de uma sociedade dinâmica, moderna e empreendedora capaz de se identificar com esse passado. Diz o narrador: “hoje, mais de 10% dos americanos podem rastrear seus ancestrais aos 50 primeiros peregrinos”. Em outro momento, um dos comentaristas afirma que “se você criar esse ambiente como terra de oportunidades, você vai atrair aquele tipo de pessoa que pretende assumir esses riscos, que vão querer apostar nesse jogo e que acreditam em uma vida bem melhor”.

No segundo capítulo, intitulado “Revolution”, a narrativa é construída de forma a justificar, com base nos preceitos iluministas identificados apenas por iniciados no assunto, a emancipação das treze colônias após uma sucessão de arbitrariedades inglesas. Os colonos, mais uma vez, são retratados como indivíduos empreendedores e de espírito livre prejudicados pela ação do Estado inglês. Não há menção alguma às relações entre Colônia e Metrópole que passamos a conhecer pela ideia de pacto colonial. O contexto inglês ou europeu tampouco é considerado importante, seja para explicar a autonomia dada à colônia, até então, seja para explicar as mudanças da metrópole no decorrer do século XVIII. A participação francesa no processo de independência é reduzida a uma frota naval derrotada pelos ingleses e que precisou de apoio das treze colônias. A ação das lideranças presentes no Primeiro Congresso Continental é quase que menosprezada diante da narrativa de personagens menos famosos. Assim, ao contrário do que pode parecer, o documentário não se mostra alinhado com os caminhos percorridos por uma historiografia contemporânea capaz de valorizar as pessoas comuns e construir uma história vista de baixo. Apenas utiliza esse recurso como ferramenta

capaz de identificar seu público com os personagens apresentados, acabando por instrumentalizar a percepção de quem assiste alinhando-se à narrativa da ação individual e do empreendedorismo. Nesse sentido, as ausências se tornam tão importantes quanto as escolhas daquilo que foi selecionado pelos produtores.

Um dos aspectos que mais chama a atenção do telespectador reside na seleção dos comentaristas convidados ao longo da série. Além da já esperada presença de historiadores e estudiosos como o professor da Universidade do Texas, Henry William Brands, destacam-se, principalmente, diversos artistas e personalidades em todos os 12 episódios, entre eles, o empresário Donald Trump, o ator Michael Douglas, o ex-secretário Colin Powell, o ex-prefeito de Nova York, Rudolph Giuliani e a cantora Sheryl Crow. Participam também comediantes, apresentadores de televisão, jogadores de futebol americano, etc... Mesmo para aqueles que não assistiram a série, já é possível imaginar o conteúdo e a profundidade dos comentários. Um dos casos mais interessantes, para não dizer trágico, foi a participação da comedianta Margaret Cho, convidada a comentar sobre o trabalho de imigrantes chineses na construção da Central Pacific Railroad, não pelo comentário em si, mas porque a referida comedianta tem ascendência coreana e não chinesa.

Sobre a presença das celebridades, ainda em sua resenha no Post, Tom Shales afirmou que “a small company of notables has been assembled to contribute sound bites along the way, though sometimes the logic behind a certain star's appearance at a certain time remains vague”.¹⁰ Nesse ponto, discordamos de Shales, pois basta observar que as personalidades selecionadas representam aquele grupo de pessoas que “venceu na vida”, atingiram sucesso, fama, riqueza e fortuna. Dessa forma, o documentário estabelece uma relação direta entre o presente do seu telespectador e a proposta narrativa construída como fio condutor da nação

A partir desses apontamentos é possível perceber que o sentido da História não reside única e exclusivamente na nação enquanto algo abstrato. Não é o passado por si só que sustenta a ideia de nação. Os produtores propõem uma narrativa de nação pautada na ideia de ação individual e empreendedora. O individual se sobrepõe ao coletivo e o mito do “selfmade man” é transportado para todos os grandes momentos da história estadunidense. Durante o episódio 11, o narrador não deixa dúvidas e afirma “o futuro da América parecia brilhante. Invenção e inovação sempre foram os maiores motivos que uniram essas pessoas”. E assim, na história narrada pelo documentário que busca

¹⁰ Idem. Tradução livre: “uma pequena companhia de notáveis foi convidada a contribuir, ainda que algumas vezes a lógica por detrás da aparição de uma determinada celebridade permaneça vaga”.

construir uma ideia de nação, quase não existem contradições, muito menos dialética. Existem apenas as ações dos indivíduos na superação dos obstáculos impostos por terceiros ou pelo Estado.

O documentário, por ainda carregar em alguns círculos leigos aquela aura de verdade, não falseia a realidade ou o passado, mas o reconstrói mediante princípios e valores que nem sempre estão explícitos. Sua divulgação em espaços escolares, ou mesmo sua presença em ambientes virtuais como o YouTube, faz com que seu uso seja muitas vezes difundido para além das fronteiras dos Estados Unidos, e quase sempre, desacompanhado de uma reflexão crítica capaz de problematizar sua estrutura narrativa.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1988.

DINIZ, Eugenio. **Estados Unidos: Política externa e atuação na política internacional contemporânea**. Belo Horizonte: Ed. PUC MINAS, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GONZÁLES, Francisco Colom. **A nação como relato: a estrutura narrativa da imaginação nacional**. Tradução Rubem Barboza. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 28 n° 82 junho/2013.

KARNAL, Leandro. **Estados Unidos: a formação da nação**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____ (Org.). **História dos Estados Unidos das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: Edusc, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2010.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun khoury. **Revista Projeto História**. São Paulo (10) dezembro de 1993.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **Os Estados Unidos e o século XXI**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.