

Constança Augusta da Silva Coelho

**A Adaptação Cinematográfica das Obras *The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw, One Gallant Rush e Lay this Laurel*
Proposta por *Glory*, de Edward Zwick**



**Tese de Doutoramento em Literatura
Especialidade: Literatura Norte-Americana**

Orientadora: Professora Doutora Maria do Céu Marques

**UNIVERSIDADE ABERTA
LISBOA**

2014

Aos meus filhos,
Ana Rita e André
Pelas minhas ausências.

Índice

Agradecimentos	vi
Resumo	vii
Abstract	viii
Introdução	i
Primeira Parte - Literatura, Cinema e História	11
Capítulo I – As Relações entre Literatura e Cinema	11
1.1. Diálogo(s) interartes	11
1.1.1. Narrativa Literária e Narrativa Fílmica	17
1.1.2. Transposição de Textos Literários para o Cinema	23
1.1.2.1. A Adaptação Cinematográfica como Reprodução Fiel	26
1.1.2.2. A Adaptação Cinematográfica como Recriação.....	32
Capítulo II – Cinema e História	37
2.1. O Filme e o Conhecimento Histórico	37
2.1.1. Narrativa Literária e Narrativa Histórica.....	42
2.1.2. O Texto Fílmico: uma Fonte Documental da História	48
2.1.3. O Filme Enquanto Discurso Histórico	54
2.1.4. O Potencial do Filme na Reconstituição do Passado.....	59
2.1.5. Registos Fílmicos Históricos	64
2.1.5.1. O Documentário	64
2.1.5.2. O Drama Histórico de Hollywood.....	67
2.1.5.2.1. O Cinema Clássico de Hollywood	71
2.1.5.2.1.1. A Busca de uma Forma Narrativa	71
2.1.5.2.1.2. A Narrativa Clássica.....	74
2.1.6. Aporias do Filme Histórico Comercial.....	86
2.2. Representações Fílmicas da Guerra da Secessão	88
2.2.1. Ressurgimento do Interesse pela Problemática da Guerra	88
2.2.2. Um Conflito, Abordagens Diferenciadas	90
2.2.2.1. Hollywood e a Causa Perdida.....	91
2.2.2.2. A Causa da União	104
2.2.2.3. A Causa da Emancipação	108
2.2.2.4. A Causa da Reconciliação	115
2.3. A Representação dos Afro-americanos no Cinema.....	118
2.3.1. Os Papéis Estereotipados das Mulheres Afro-americanas em Hollywood.	134
2.3.2. Estérotipos Masculinos.....	135
Segunda Parte - O Caso do 54º Regimento de Massachusetts: Da Escultura ao Texto Fílmico	139
Capítulo I - Relatos das Memórias de um Povo.....	139

1.1. Ficções da História: A Guerra Civil Americana.....	139
1.1.1. Um Acontecimento Histórico – Várias Representações Artísticas	141
1.1.2. <i>The Shaw Memorial</i> : A Obra Plástica	143
1.1.3. “For the Union Dead”: O Poema de Robert Lowell.....	154
1.1.4. A Composição Musical “St. Gaudens’ in Boston Common”– O Tributo de Charles Ives	163
Capítulo II – Da Literatura ao Cinema – Três Obras, um Filme	173
2.1. <i>Lay this Laurel</i>	176
2.1.1. O Álbum Fotográfico.....	176
2.1.2. “MEN OF COLOR, TO ARMS!” – “A Call” de Frederick Douglass	185
2.1.3. “The Memorial to Robert Gould Shaw and His Soldiers by Augustus Saint-Gaudens” – Lincoln Kirstein	187
2.2. <i>The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw</i>	201
2.2.1. A Escrita Epistolar.....	203
2.2.2. Contextualização da Escrita Epistolar na Literatura Americana	205
2.2.3. O Interesse Literário e Histórico das Cartas do Coronel	213
2.3. <i>Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw</i>	216
2.4. <i>One Gallant Rush: Robert Gould Shaw and His Brave Black Regiment</i>	220
2.5. Robert Gould Shaw	224
2.5.1. A Carreira Militar de Robert Shaw	232
2.5.1.1. Robert Shaw “a nigger colonel”- Primeiros Passos na Formação e Organização do 54º Regimento	242
2.5.1.2. O Campo Militar de Readville	252
2.5.1.3. Apresentação das Bandeiras e Desfile Triunfal.....	255
2.5.1.4. “The Burning of Darien”	256
2.5.1.5. O Ataque ao Forte Wagner	258
2.6. Reflexões	261
2.7. Três Obras como Sinais dos Tempos	262
2.7.1. A Década de 1960.....	262
2.7.2. A Década de 1970.....	271
2.7.3. A Última Década do Século XX	273
Capítulo III – A Representação Cinemática de Edward Zwick: <i>Glory</i>	277
3.1. <i>Glory</i> : O Texto Fílmico como Documento de Estudo da História.....	277
3.2. Uma Proposta de Análise de <i>Glory</i> Segundo a Tradição de Hollywood preconizada por Rosenstone	288
3.2.1. A Estrutura Tripartida de <i>Glory</i>	288
3.2.2. <i>Glory</i> : A História do Coronel Shaw e dos Soldados do 54º Regimento	302

3.2.3. O Acontecimento Histórico – O 54º Regimento de Voluntários de Massachusetts	305
3.2.4. A Técnica por trás da Arte.....	344
3.2.5. A Importância da Cenografia na Preservação da Integridade Histórica.....	355
3.2.6. A Narrativa como Processo de Transformação Política e Social	361
3.2.7. Impacto do Filme na Sociedade.....	368
3.3. A Década de 1980.....	374
3.3.1. A Necessidade de Reposição dos Valores de Justiça Social e Igualdade Racial.....	378
Conclusão	381
Bibliografia.....	389
Anexos.....	414
Ficha Técnica Completa do Filme <i>Glory</i>	442

Índice de Ilustrações

Figura 1 - Entreposto Ferroviário de Atlanta: hospital de campanha improvisado.....	96
Figura 2 – Primeiro esboço do <i>Shaw Memorial</i>	144
Figura 3 - O Coronel Shaw e os soldados negros.....	147
Figura 4 – Uma prespetiva diferente do <i>Shaw Memorial</i>	148
Figura 5 - Coronel Shaw.....	148
Figura 6 - Figura alegórica	150
Figura 7 - Obras em que <i>Glory</i> foi baseado	174
Figura 8 - <i>Shaw Memorial</i> enquadrado na paisagem urbana do Boston Common	177
Figura 9 - Plano aproximado do Memorial	178
Figura 10 – Pormenores dos soldados do regimento.....	179
Figura 11 - Plano geral de Shaw montado no seu cavalo.....	181
Figura 12 – Plano médio do Coronel.....	181
Figura 13 – Traços bem definidos dos soldados.....	182
Figura 14 – Robert Shaw integrado no 2º Regimento de Massachusetts	291
Figura 15 – Receção dos recrutas do 54º Regimento	306
Figura 16 – Focagem dos recrutas que se vão destacar no filme	307
Figura 17 – Chegada dos recrutas ao campo militar de Readville	309
Figura 18 – Sargento Mulcahy dando instrução ao Regimento	316
Figura 19 – Rawlings – num momento de recolhimento	318
Figura 20 – Carregamento de armas para o Regimento	318
Figura 21 - Mosquetes Enfield Calibre 57	319
Figura 22 – Thomas num momento de fraqueza	321
Figura 23 - <i>Close-up</i> extremos de Trip e Thomas.....	322
Figura 24 – Cicatrizes reveladoras de maus-tratos.....	325
Figura 25 – Momento de indecisão do Coronel que criou expectatica	325
Figura 26 – Pés ensanguentados de Trip	326
Figura 27 – O <i>disobedient</i> Trip	327
Figura 28 – O Coronel numa atitude de <i>civil disobedience</i>	328
Figura 29 - O desfile triunfal do 54º Regimento nas ruas de Boston	329
Figura 30 – A ocupação do Sul	331
Figura 31 – O primeiro contacto com a guerra.....	335
Figura 32 – Confronto dos Exércitos rivais.....	336

Figura 33 – Jupiter invocando a presença de Deus	338
Figura 34 – Um homem emocionado	339
Figura 35 – O corpo de Shaw numa vala comum.....	342
Figura 36 – A imagem do <i>Shaw Memorial</i> como fundo dos créditos finais	343
Figura 37 – O ataque ao Forte Wagner	359
Figura 38 – Confronto entre Trip e Jupiter.....	366
Figura 39 – Discussão entre Trip e Rawlings.....	366

Agradecimentos

Gostaria de deixar expresso o meu profundo agradecimento à Orientadora Científica da presente tese, Professora Doutora Maria do Céu Marques, pelas inúmeras sugestões e ideias que me foi dando, pelo cuidado com que leu e releu as sucessivas versões da mesma, mas também pelo seu incentivo e apoio constante, sobretudo nos momentos de maior desalento.

Salientamos a disponibilidade da Cinemateca Portuguesa, da Biblioteca da Universidade Aberta e da Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa, da Biblioteca Municipal do Concelho da Moita, que nos facultaram e facilitaram pesquisas e consultas que permitiram a realização deste trabalho de investigação.

Resumo

O objetivo a que nos propomos nesta tese consiste em analisar de que modo o texto fílmico histórico *Glory*, do realizador Edward Zwick, fruto da adaptação de três obras não-ficcionadas, designadamente *The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, *One Gallant Rush* e *Lay this Laurel*, e de uma leitura eivada de subjetividade pode contribuir para a divulgação do conhecimento histórico, e neste caso específico, pode recriar a história da organização, treino e atuação do 54º Regimento de Voluntários de Massachusetts, que se destacou pelo seu desempenho na Guerra Civil Americana. Consequentemente, tornou-se incontornável, por um lado, aprofundar a relação existente entre literatura e outras formas de arte, com especial incidência entre a literatura e o cinema referindo as interações, intersecções e aspetos dissonantes entre elas, abordando nomeadamente a problemática da adaptação cinematográfica através de diferentes conceptualizações, perfilhadas por teóricos de períodos distintos, inerentes à transposição de um texto literário ao fílmico, sublinhando as especificidades de cada sistema semiótico apresentado no produto final concebido pelo cineasta.

Por outro, debruçamo-nos sobre a importância do filme na recriação do passado, nomeadamente, a relação que se tem estabelecido entre o cinema e a história, mais precisamente, de que maneira o texto fílmico pode ser considerado uma fonte documental da história e, assim, contribuir para a disseminação do conhecimento histórico.

Palavras-chave: literatura, cinema, história, memória, recriação, glória, raça, orgulho, afro-americanos, integração.

Abstract

This research work aims at analysing how the historical filmic text *Glory*, directed by Edward Zwick, the result of the adaptation of three non-fictional books, namely *The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, *One Gallant Rush* and *Lay this Laurel*, and of a reading riddled with subjectivity can contribute to the dissemination of historical knowledge, and in this specific case, how it can recreate the history of the organization, training and performance of the 54th Regiment Massachusetts Volunteers, who stood out for their performance in the American Civil War. Consequently, it has become essential, on the one hand, to deepen the relationship between literature and other art forms, with special emphasis between literature and cinema referring the interactions, intersections and dissonant aspects between them, addressing in particular the issue of film adaptation through different conceptualizations, adopted by different theorists, inherent to the translation of a literary text into a filmic one, highlighting the specificities of each semiotic system presented in the final product designed by the filmmaker.

On the other hand, we look on the importance of film in the recreation of the past, namely, the relationship that has been established between film and history, more precisely, how the filmic text can be considered a documentary source of history, thus contributing to the dissemination of historical knowledge.

Keywords: literature, cinema, history, memory, recreation, glory, race, pride, african-americans, integration.

Introdução

O crítico de arte inglês, John Ruskin, defende a ideia que “Every society leaves a record of its achievements in three books: The book of its deeds, the books of its words, and the book of its art. Of these the most significant – and certainly the most enduring - will be the book of its art.” (Dennis 1993:168) Contrariamente a esta opinião, acreditamos que a tríade formada por estes registos se complementa e forma algo sublime. Apesar de não corresponderem a nenhuma necessidade física ou biológica essenciais à sobrevivência do homem, as diferentes formas de arte surgem de modo espontâneo, como sendo uma emergência espiritual da obra humana no mundo.

A capacidade que o homem desenvolveu para produzir obras de natureza estética e poética e a faculdade que tem para os apreciar e fruir remete as formas de expressão artística para o domínio em que o homem se revê com maior autenticidade, aquele em que materializa as suas crenças, dúvidas, os seus sonhos e anseios, sob a forma de uma linguagem mágica e sublime, quer seja plástica, musical, literária ou fílmica. Através destas linguagens distintas, o homem desenvolveu uma forma particular de interpretar a realidade e a sua envolvente. Sendo produtos da história e da cultura, estas linguagens refletem o seu tempo, a sua história e o seu ambiente cultural. O diálogo permanente entre estas formas de arte é alimentado, fundamentalmente, pela observação atenta e analítica da envolvente, tornando-se, assim, o motor ou o estímulo necessário para o desenvolvimento do processo criativo.

O artista plástico, o poeta, o escritor, o músico, o realizador de cinema, enquanto agentes sociais de pleno direito, encontram-se sujeitos a toda uma série de condicionalismos, incluindo ideológicos e políticos, que direta ou indiretamente se manifestam nas suas obras.

Desde os seus primórdios, a sétima arte, solidificou a sua estética, conquistou autonomia e especificidade a ponto de se tornar um expressivo referencial nos nossos dias, através da estreita relação que foi estabelecendo com a literatura, numa tentativa de obter a sua legitimação. Em virtude da sua criatividade e inovação de representação do real, consubstanciada nas suas três características intrínsecas: a imagem, o movimento e o som, o cinema tornou-se numa forma de arte única.

Para além do contacto íntimo, se não mesmo, de dependência, que mantém com a literatura, o cinema encontra-se também profundamente ligado à história. Embora a

relação existente entre a história e o cinema não seja recente, o seu estudo mais aprofundado remonta há cerca de cinco décadas, altura em que foram definidos alguns conceitos fundamentais acerca dessa ligação. Estes não podem ser ignorados pelo historiador ou por qualquer investigador social que deseje pensar a história e o cinema dentro de uma perspetiva histórico-dialética, permitindo, assim, que a obra cinematográfica constitua um documento de estudo da história. Nesta perspetiva, o historiador observa o filme não apenas como uma fonte de prazer estético e de divertimento, mas como registo e agente de divulgação de factos históricos, suscetíveis de diferentes interpretações. Assim, o filme passou a ser encarado como testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas.

A história de qualquer país, apesar de ser objeto de trabalho do historiador, não foge às malhas de indivíduos versados em campos díspares. A abordagem de acontecimentos históricos, efetuada nos diferentes campos artísticos, brotou da necessidade de trabalhar esses acontecimentos perfilhando caminhos diferentes dos gizados anteriormente. Deste modo, abordagens distintas têm sido feitas com o intuito de dar sentido à história, nomeadamente a abordagem filosófica ou política, a abordagem erudita, ou sábia, que recupera todas as informações graças a um calendário cronológico de fontes e documentos de toda a natureza, cujo objetivo assenta na reconstituição e domina nos livros escolares. Para além destas conceções de estudo da história, a Escola dos Annales propôs uma alteração revolucionária, pois renega a utilização do documento escrito oficial como fonte única do conhecimento histórico, recorrendo a relatos da ficção escrita e cinematográfica, permitindo diferentes perspetivas de um mesmo acontecimento.

Por conseguinte, o objetivo a que nos propomos nesta tese consiste em analisar de que modo o texto fílmico histórico *Glory*, do realizador Edward Zwick, fruto da adaptação de três obras não-ficcionadas, designadamente *The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, *One Gallant Rush* e *Lay this Laurel*, e de uma leitura eivada de subjetividade pode contribuir para a divulgação do conhecimento histórico, e neste caso específico, pode recriar a história da organização, treino e atuação do 54º Regimento de Voluntários de Massachusetts, que se destacou pelo seu desempenho na Guerra Civil Americana.

A pertinência da investigação numa área que abrange uma tríade pouco comum literatura-cinema-história, prende-se com a necessidade de consolidação das fundamentações teóricas inerentes a esta ligação e que apesar de se pautar por ser uma

temática assaz interessante e que deu ensejo à realização de inúmeros encontros, debates e conferências, não obstante, raramente se encontram estudos que integrem estes três domínios, daí que pretendamos contribuir para ajudar a infletir esta tendência.

Tendo em consideração o objetivo que norteia este estudo, surgiram-nos várias hipóteses de trabalho que investigaremos ao longo do mesmo. Uma das primeiras questões que pretendemos pesquisar prende-se com a relevância que a arte poderá ter na análise do passado, mais precisamente, de que modo os objetos artísticos produzidos pelas diferentes formas de arte e, em particular, o texto literário e o texto fílmico, se tornam relevantes no estudo dos acontecimentos históricos.

Como é do conhecimento geral, o cinema de Hollywood desempenha um papel preponderante no processo de difusão da cultura norte-americana. Contudo, deparamo-nos com uma série de interrogações curiosas, designadamente será que o filme comercial, ao fazer o deslocamento de temáticas de índole histórica de um patamar mais erudito para um campo ligado à fruição de momentos de lazer não irá distorcer o passado, trivializando-o, desprezando o papel da historiografia e da própria história? E será ainda que a superficialidade das informações apresentadas neste tipo de filmes contribuirá para a disseminação do conhecimento histórico? Além destas questões uma última surgiu e que se atem com um aspeto externo à própria narrativa fílmica, isto é, em que medida os textos fílmicos para além de fazerem a representação de um determinado acontecimento histórico limitado no tempo, são, simultaneamente, um reflexo do tempo em que surgiram?

Tendo delineado os contornos do trabalho de investigação bem como as proposições que nos propomos desenvolver, torna-se premente a definição da estrutura a seguir na realização do mesmo. Assim, decidimos dividir este estudo em duas partes: uma primeira, denominada “Literatura, Cinema e História” e uma segunda que designámos “O Caso do 54º Regimento de Massachusetts: Da Escultura ao Texto Fílmico.”

Decidimos incluir na primeira parte deste trabalho de investigação a fundamentação teórica que se irá debruçar, por um lado, sobre a questão da adaptação de obras literárias ao cinema e, por outro, sobre a importância do filme na recriação do passado, por conseguinte, considerámos que o percurso para a realização desta fundamentação teórica passará pela divisão destas duas temáticas em dois capítulos distintos.

Deste modo, no Capítulo I, enunciaremos algumas das conceptualizações teóricas que sustentarão a defesa dos objetivos a que nos propomos, tornando-se incontornável,

por um lado, aprofundar a relação existente entre a literatura e outras formas de arte, com especial incidência entre a literatura e o cinema referindo as interações, intersecções e aspetos dissonantes entre elas, abordando nomeadamente a problemática da adaptação de um texto literário ao fílmico através de diferentes conceptualizações, perfilhadas por teóricos de períodos distintos, sublinhando as especificidades de cada sistema semiótico apresentado no produto final concebido pelo cineasta.

Nesta parte, considerámos premente abordar algumas teorias relativas às adaptações cinematográficas elaboradas em épocas diferentes e por teóricos que apresentam abordagens diferenciadas e que nos propõem olhares distintos sobre uma mesma problemática. Numa primeira fase, as inúmeras abordagens que surgiram focavam-se, essencialmente, na questão da adaptação cinematográfica face ao texto literário enquanto reprodução identificante, destacando-se nomes como André Bazin, George Bluestone, Beja Morris, Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, entre outros.

Esta leitura que valorizava o texto literário e o grau de fidelidade ou de traição que o mesmo sofria através da adaptação fílmica, deu lugar a teorizações mais recentes que se têm debruçado sobre esta problemática, mas encarando-a como um diálogo entre duas linguagens distintas e, que na passagem de um meio para o outro, isto é, aquando do processo intersemiótico a obra literária passa por um fenómeno de transfiguração/reconfiguração. Do grupo de estudiosos defensores desta abordagem inovadora destacamos Brian McFarlane, Robert Stam, James Naremore, e Timothy Corrigan. Para além de apresentarmos as concetualizações defendidas por estes teóricos, estabelecemos, também, algumas comparações entre os mesmos de modo a obtermos uma visão globalizante desta problemática.

No Capítulo II, procederemos a uma pesquisa sobre a relação que se tem estabelecido entre o cinema e a história, mais precisamente, de que maneira o texto fílmico pode ser considerado uma fonte documental da história e, assim, contribuir para a disseminação do conhecimento histórico. Esta possibilidade resultou de uma nova orientação no campo da historiografia francesa que se insurgiu contra a soberania da Escola Positivista e defendia uma aproximação das outras ciências humanas, promovendo uma visão pluridisciplinar, denominada História Nova, preconizada pelo movimento dos Annales. Lucien Febvre, Marc Bloch, Jacques Le Goff, E. Le Roy Ladurie, Marc Ferro, Duby, destacaram-se na busca de uma construção histórica que assentava no estudo compartimentado da história, mas numa perspetiva interdisciplinar, em detrimento da abordagem da Escola Positivista

Ao abrir-se às metodologias existentes nas outras ciências sociais, numa verdadeira relação interdisciplinar, a história alargou a noção de objeto/documento passando a utilizar fontes diversificadas, como por exemplo, documentos, textos, imagens, objetos e outros indícios que lhe permitem ter acesso ao estudo das sociedades passadas, numa perspectiva mais holística, consolidando, assim, o cinema como um registo da história, passível de ser considerado documento da investigação histórica. Esta abertura permitiu considerar o filme enquanto discurso histórico e encontrou eco em dois historiadores franceses, Marc Ferro e Pierre Sorlin, na década de 1970, e em Rosenstone e Hayden White, em 1988.

Dos vários registos fílmicos dedicados ao tratamento dos acontecimentos históricos disponíveis, designadamente o filme documentário, o filme histórico inovador ou de oposição e o drama histórico de Hollywood, tendo em atenção as hipóteses e trabalho aventadas, interessa-nos muito particularmente, o filme longa-metragem de índole histórica produzido em Hollywood e considerado por Rosenstone como o modelo a seguir em virtude do seu papel de disseminação dos acontecimentos históricos.

Partindo da premissa que a indústria cinematográfica americana é considerada a quarta do país e de que o filme é encarado como a arte americana por excelência, a recriação de acontecimentos da História dos Estados Unidos tornou-se uma prática recorrente na cinematografia americana, na medida em que permite a divulgação de factos e acontecimentos históricos questionando e esclarecendo determinadas questões dúbias, mas também enaltecendo os seus heróis. Deste modo, antes de nos dedicarmos ao nosso objeto de estudo, sentimos a necessidade de analisar várias representações fílmicas da Guerra da Secessão realizadas ao longo da história do cinema e que problematizam várias temáticas no âmbito deste conflito, de modo a integrá-las em diferentes tipos de tradições, definidas de acordo com as causas que defendem, designadamente a Causa Perdida, a Causa da União, a Causa da Emancipação e a Causa da Reconciliação.

A segunda parte do nosso trabalho intitulada “O Caso do 54º Regimento de Massachusetts: Da Escultura ao Texto Fílmico” encontra-se organizada em três capítulos. Em virtude de o nosso trabalho ter como enfoque o contributo do drama histórico de Hollywood para narrar acontecimentos históricos e, mais especificamente, de que modo o filme *Glory* recria o passado, decidimos iniciar este nosso percurso a partir do elemento catalisador do mesmo, o Shaw Memorial, recorrendo, depois, às obras que serviram de suporte ao guião e, por último, procedemos à análise do texto fílmico.

Assim, o Capítulo I desta parte intitulado “Relatos das Memórias de um Povo” debruçar-se-á sobre a premência, que após a Guerra Civil, a sociedade civil sentiu de glorificar os seus heróis através da conceção de edificações escultóricas de modo a que a memória, quer do feito das personalidades que se destacaram, quer dos soldados desconhecidos, quer ainda de pequenos regimentos que se distinguiram, pudesse ser preservada para as gerações vindouras.

Da pletera de memoriais concebidos, um em especial mereceu a nossa atenção, o *Memorial Robert Gould Shaw* ou *The Shaw Memorial*, uma escultura da autoria de Auguste Saint-Gaudens que se encontra em Boston, inspirada na criação do 54º Regimento de Massachusetts e que imortalizou o seu desfile triunfal em Boston antes da sua atuação fatal no assalto ao Forte Wagner.

Este painel de bronze colocado numa moldura arquitetónica sofisticada concebida pelo arquiteto Henry Hobson Richardson e, mais tarde, reestruturada por Charles McKim, despertou a curiosidade de artistas de áreas bem distintas, tendo servido de inspiração a Charles Ives que criou a composição musical “St. Gaudens”, a Robert Lowell que escreveu o poema “For the Union Dead” e a Edward Zwick que realizou o filme *Glory*. Para além de analisarmos as obras propriamente ditas, fazendo referência aos seus autores e às suas características idiossincráticas, propomo-nos enquadrá-las na época em que foram produzidas, todas elas em momentos distintos, excetuando a obra cinematográfica que será alvo de um estudo aprofundado no Capítulo III.

No Capítulo II, o pressuposto que procuramos dilucidar prende-se com o facto de que à criação do nosso objeto de estudo, a obra cinematográfica *Glory*, subjazem três obras distintas que inspiraram a criação do guião: *The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, *One Gallant Rush* e *Lay This Laurel* e procederemos a uma análise detalhada de cada uma delas de modo a que possamos aprofundar o nosso entendimento no que respeita às questões que se prendem com dados biográficos do Coronel Shaw, da sua família e dos ideais abolicionistas que preconizavam, mas também do círculo de intelectuais de que faziam parte e que defendiam conceções de uma sociedade mais justa e mais preocupada com os outros.

Sem menosprezar o valor das três obras, gostaríamos, no entanto, de salientar que *The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw* nos transmite a perspetiva única dos acontecimentos narrados na primeira pessoa, por Robert Shaw, e que está patente no conteúdo das cartas que redigiu sobretudo para os familiares. Para além dos fatores de ordem pessoal, a carreira militar de Shaw merece destaque, sobretudo a partir do

momento em que abraçou a causa, considerada por muitos “insana” da organização e treino dos recrutas negros que integraram o 54º Regimento. Destacamos os passos que foram dados para que a formação deste regimento fosse uma realidade, mas também o sofrimento causado pela guerra e as expectativas de Shaw face ao seu novo cargo. Outra vantagem desta obra epistolar reside no modo como nos é possibilitado o acesso às suas hesitações e fragilidades e do apoio familiar constante que se evidenciou não só em termos da resolução de assuntos de cariz pessoal, mas também no apoio e na influência política granjeada ao pai e que lhe permitiu circundar determinadas decisões militares. Ademais, o envio de correspondência ininterrupta tornava menos penoso o afastamento da família, encorajando-o a enfrentar as situações degradantes provocadas por determinadas ações militares indignas de um exército que lutava por uma causa tão nobre.

Para além do conhecimento que se prende com este episódio muito específico da história, que nos é facultado pelo estudo destas obras, surgiu outra questão e, do nosso ponto de vista, não menos importante, que se prende com o ano da sua publicação, isto é, qual o significado que poderá estar subjacente ao ano da edição, atendendo a que cada obra surgiu em décadas distintas do século XX. *One Gallant Rush* foi publicada em 1965, *Lay This Laurel* em 1973 e as Cartas do Coronel, que em 1999, foram alvo de uma reedição denominada de *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*¹, que elações poderemos tirar sobre esses anos, ou melhor, será que poderemos encontrar pontos de contacto entre as lutas dos afro-americanos, ao longo do século XX, com especial incidência no surgimento do movimento dos direitos cívicos e nos inúmeros acontecimentos que o caracterizaram nas quatro últimas décadas do século XX?

Estas décadas revelaram-se marcantes na medida em que foram assinaladas por avanços na tentativa de terminar com as políticas segregacionistas impostas a partir da aprovação da legislação Jim Crow, designadamente a organização de protestos e de manifestações pacíficas por parte de vários ativistas negros e a aprovação de diversas leis: a *Civil Rights Act* de 1964, a de 1965 e a *Housing Act* de 1968, mas também de retrocessos por parte da classe política, sobretudo dos presidentes em exercício e que se deviam essencialmente à sua política de intervenção externa ou às condições económicas adversas sentidas através da recessão que se refletia no desemprego, no corte de subsídios e na degradação das condições de vida dos negros.

¹ A primeira edição das cartas foi publicada por Sarah Shaw em 1864.

Deste modo, estas obras que serviram de base à realização de um filme de ficção de índole histórica, que sendo um artefacto cultural pejado de cargas simbólicas, para além de se prestar a uma leitura enquanto discurso sobre o passado, pode, também, ser considerado um testemunho da época em que foi produzido, na aceção de Ferro, não só pela temática de um feito nobre de um regimento atípico para a época, mas também no modo como reflete as preocupações sociais, políticas e culturais desse momento. De igual modo, propomos uma caracterização das obras adotando o mesmo argumento. Assim, e partindo dos anos em que as três obras foram publicadas, tentaremos dilucidar a presença das mesmas, analisando-as como sinais dos tempos, mais precisamente de épocas em que se lutou pelos direitos de uma comunidade sem voz, tendo sido conseguidos progressos improváveis numa América dividida por questões económicas, mas, sobretudo, raciais impeditivas de um acesso equitativo à educação, ao emprego, à saúde, à habitação, enfim, a um estatuto que retirasse os negros da base da pirâmide social e do estigma da inferioridade da sua raça.

Nesta parte do nosso trabalho colocou-se uma questão de ordem formal atinente à referência a indivíduos de raça negra, “negro”, “black”, “afro-american” ou “african-american” e, de acordo com as fontes que consultámos e atendendo a que o termo afro-americano só surgiu nos anos de 1960, decidimos usar o termo negro para nos referirmos a estes indivíduos em períodos anteriores a esta década e a Afro-Americanos em períodos posteriores.

No Capítulo III, desenvolveremos a análise do nosso objeto de estudo, o filme *Glory*, partindo das conceções de adaptação enunciadas no Capítulo I, da primeira parte deste trabalho e dos pressupostos enunciados por Rosenstone relativas aos filmes de ficção e que assentam em seis elementos basilares do filme clássico de Hollywood, referidos no segundo capítulo da referida parte. Abordaremos, também, os processos utilizados na tradução intersemiótica das obras literárias para o cinema, propondo uma análise comparativa entre estas e o texto fílmico produzido por Zwick. À semelhança da análise efetuada relativamente ao ano de publicação das obras literárias referidas no capítulo II, procederemos também a um estudo aprofundado da década de 1980, com especial incidência na política seguida pelo Presidente Ronald Reagan face aos afro-americanos, no sentido de nos apercebermos das necessidades de reposição dos valores de justiça social e de igualdade racial tão apregoados pela sociedade americana.

De acordo com esta premissa, a hipótese que procuramos verificar com o escrutínio das diferentes partes deste trabalho é a de que os relatos da história de um povo

não se encerram unicamente nos compêndios de História. Com efeito, as diferentes formas de arte dão-nos perspectivas distintas de um mesmo acontecimento, uma vez que cada obra oferece uma representação diferente do mesmo acontecimento histórico, em virtude da especificidade dos sistemas semióticos a que pertencem e da leitura que cada autor propõe.

Primeira Parte - Literatura, Cinema e História

Capítulo I – As Relações entre Literatura e Cinema

Esta parte do nosso trabalho, ao envolver o estudo de uma tríade incomum, encontra-se dividida em dois capítulos. O primeiro almeja apresentar algumas abordagens e conceitos teóricos que subjazem à adaptação fílmica de um texto não-ficcional e propor também os fundamentos inerentes à transposição de uma obra para outra, tendo em consideração a especificidade das duas linguagens. É nosso objetivo enfatizar a dinâmica do processo de tradução intersemiótica verificado no salto das páginas para a tela como um fenómeno de leitura, interpretação e recriação do mesmo através do olhar do realizador.

No segundo capítulo, procuraremos analisar as dissemelhanças e homologias que permeiam a narrativa literária e a narrativa histórica, pois apesar de, aparentemente, serem duas áreas do conhecimento irreconciliáveis, a literatura e a história apresentam alguns vínculos comuns. Posteriormente, propomo-nos abordar o percurso efetuado em termos de evolução dos conceitos de objeto e fonte de estudo da história recorrendo a diferentes historiadores e investigadores, no sentido de aludir à importância do filme para recriar acontecimentos do passado e, neste caso específico, o filme longa-metragem de índole histórica produzido em Hollywood.

1.1. Diálogo(s) interartes

Embora possamos pensar que o estudo comparativo ou dialógico efetuado entre a literatura e outras formas de arte seja recente, a tradução intersemiótica tem sido um diálogo quase eterno entre as artes. Remontando à Antiguidade Clássica, esta relação entre a literatura e as outras formas de arte surge da preocupação de alguns escritores em estabelecer paralelos, sobretudo entre a arte poética e os outros tipos de expressão artística, nomeadamente musical ou plástica.

Vítor Aguiar e Silva em *Teoria e Metodologia Literária*, no capítulo sete: “As relações da literatura com outras artes”, dedica uma parte à relação da literatura com a

música, denominando-a de: *Ut pictura poesis*. O autor recua à Grécia Antiga, mais precisamente a Plutarco, autor da obra *De gloria Atheniensium*, na qual se encontra uma abordagem a esta relação, sublinhando que a arte da poesia é uma arte imitativa análoga à pintura, por esta ser considerada a expressão artística paradigmática, devido à sua relação mimética com o real. Por sua vez, Platão, na obra *A República*, apresenta o poeta em simetria com o pintor, alertando para o facto de ambos não se preocuparem com a verdade. Também Aristóteles na sua obra, *Poética*, compara a arte do poeta e a do pintor, realçando as afinidades existentes entre as duas artes no que respeita ao objeto da imitação, chamando também a atenção para as suas diferenças quanto aos meios de imitação utilizados: a pintura usa as cores e as formas, a poesia usa a linguagem, o ritmo e a harmonia.

À semelhança do diálogo existente entre a literatura e a pintura também a poesia e a música têm estabelecido, ao longo dos tempos, uma relação próxima muito forte, conforme podemos verificar através da seguinte citação:

A poesia e a música eram artes que, na antiga Grécia, usufruíam de um estatuto espiritual e cultural superior: originavam estados de êxtase e provocavam o rapto da mente, ao invés de artes como a escultura e a pintura, sobre as quais, significativamente, as Musas não estendiam a sua protecção. Orfeu, o músico e o poeta que, com o seu canto, amansava as feras, animava as pedras, fazia mover as árvores e pacificava os homens, é o símbolo mítico desta profunda união das duas artes. (Aguiar e Silva 1990: 173)

A íntima relação da poesia com a música começou a declinar, sobretudo a partir da “emergência da poesia escrita e o correlativo declínio da poesia oralmente comunicada”. “A nova e revolucionária tecnologia de comunicação, que é a imprensa, privilegia a visão e não o ouvido e origina profundas alterações na produção, na transmissão e na recepção dos textos.” (*op.cit.*174) Esta situação sofreu uma transformação no Romantismo, Simbolismo e Modernismo pois a relação destas duas formas de arte foi de novo estabelecida, tendo a música alcançado o estatuto de arte por excelência “a música é a arte que exprime o inexplicável, que diz o inefável, a voz primordial do homem.” (*op.cit.*175)

Analogamente ao que acontece no domínio das relações da literatura com a pintura, também um texto literário pode constituir a matriz ou elemento gerador de um

texto musical, mas a relação inversa também ocorre. Victor Aguiar e Silva sugere o poema “*La cathédrale engloutie*, de Debussy”, da autoria de Jorge de Sena, que evoca o universo fantástico sugerido pela música de Debussy. Por seu turno, o filósofo francês Victor Cousin, em *Du vrai, du Beau et du Bien*, refere que independentemente da sua forma, todas as formas de arte merecem ser respeitadas, porém destaca a poesia, por entender que beneficia de recursos das outras, na medida em que pinta, esculpe, constrói e reproduz melodias da música, sendo uma arte agregadora que tudo expressa.

Para além do diálogo que estabeleceu com formas de arte tão antigas como a pintura e a música, a literatura encontrou um aliado fundamental para a sua divulgação numa arte surgida no final do século XIX: o cinema. Fruto da síntese de várias formas de arte e, por isso mesmo, apelidada de sétima arte, o cinema ao integrar elementos plásticos da arquitetura, da pintura e da escultura e elementos rítmicos da música, da dança e da poesia, promove a fusão entre os ritmos do espaço e os ritmos do tempo. Nas palavras de Canudo:

(...) le «Septième Art» représente (...) la puissante synthèse moderne de tous les Arts: arts plastiques en mouvement rythmique, arts rythmiques en tableaux et en sculptures de lumières. Voilà notre définition du Cinéma; et, bien entendu, pour le Cinéma-Art comme nous le comprenons et vers quoi nous nous efforçons. (R. Canudo, « L’Art pour le Septième Art » [Cinéa, 1921], in UI, p. 68).

Funcionando como uma arte que aglutina todas as outras, os elementos de cada uma vão-se revelar nos filmes em áreas técnicas como os cenários, a fotografia, a montagem, a banda sonora, a representação dos atores e o argumento, adquirindo um carácter estético que a reconheceu enquanto linguagem, capaz de renovar, transformar e difundir as outras artes, num projeto de arte total. Ao convergir em si aspetos fundamentais de artes tão distintas, o cinema usufruiu de séculos de inovações estéticas e tecnológicas, absorvendo-as, permitindo dialogismos, mas também apropriando-se delas para benefício próprio, destacando-se como um meio privilegiado para contar histórias, usurpando essa característica da literatura. (Sousa 2003: 54)

Para além da fusão e síntese das outras formas de arte, o cinema congrega ciência e arte, produzindo uma linguagem de imagens em movimento e som. A combinação da dimensão técnica presente na produção das obras fílmicas aliada ao engenho do artista, realizador da referida obra, alimenta a discussão entre o espírito e a mecânica, entre a arte

e a ciência, tendo daí advindo a necessidade de um sistema, uma concepção unitária e de orientações gerais que norteassem esta nova forma de arte, isto é, uma estética do cinema, que deveria ser formada pela perspectiva e pela sintaxe. Enquanto a primeira se destinaria a proporcionar uma visão de conjunto de uma obra em relação à visão de um criador e do tempo em que ela surge, a segunda dedicar-se-ia ao pormenor da sua execução.

Nos seus primeiros passos semióticos, duas tendências surgiram com os filmes dos irmãos Lumière² e de George Méliès³, em que os primeiros apresentavam registos de cenas do quotidiano, sendo produções documentais de tendência realista: “The Lumières made short films intended to document various activities and realities in a way that emphasizes the scientific powers of film to investigate the actuality of events as historical realities.” (Corrigan 2012:12)

Por sua vez, os segundos revelavam nitidamente a influência do teatro e da literatura, nos efeitos especiais que criavam o “fantástico”, pois “Méliès exploits the theatrical magic of the movies in developing film as an entertainment and imaginative play. (...) [creating] illusions staged theatrically before a stationary camera.” (*Ibidem*)

Após estas duas tendências consideradas “a cinema of attraction” em que as massas assistiam pelo prazer de ver um espetáculo em movimento e, muito provavelmente, uma obra literária ganhar vida, o cinema optou por seguir o modelo convencional do romance do século XIX de contar uma história com princípio, meio e fim, sendo, deste modo, ao mesmo tempo ficcionado, narrativo e representacional. A partir do estudo exaustivo dos romances de Charles Dickens, o realizador D. W. Griffith criou o sistema semiótico fílmico. Não obstante, Robert Richardson na sua obra *Literature and Film* defende que o texto literário clássico, *A Odisseia*, de Homero, já se encontrava eivado de procedimentos cinematográficos, nomeadamente montagem, enquadramentos, angulações, pontuação, fotografia e banda sonora.

Sergei Eisenstein, no ensaio “Dickens, Griffith, and the Film Today”, relembra que esta forma de arte não se resume às descobertas dos inventores, mas está alicerçada num passado cultural literário que remonta à Grécia e sofre influências de grandes nomes da literatura:

²Não exploraram todas as possibilidades comerciais do cinematógrafo, o aparelho que possibilitou a projecção de imagens em tela a um vasto público, contudo popularizaram o seu invento que viria a ser responsável pelo advento do cinema.

³No seu trabalho eram visíveis as influências das técnicas de fotografia (recorreu ao uso da exposição múltipla de negativos, da fotografia composta) e do teatro, não só de forma técnica (funcionamento da câmara, efeitos especiais, entre outros), mas também a imagética e a linguagem conotativa.

(...) it is always pleasing to recognise again and again the fact that our cinema is not altogether without parents and without pedigree, without a past, without the traditions and rich cultural heritage of the past epochs. (...) Let Dickens and the whole ancestral array, going back as far as the Greeks and Shakespeare, be superfluous reminders that both Griffith and our cinema prove our origins to be not solely as of Edison and his fellow inventors, but as based on an enormous cultured past; each part of this past in its own moment of world history has moved forward the great art of cinematography. Let this past be a reproach to those thoughtless people who have displayed arrogance in reference to literature, which has contributed so much to this apparently unprecedented art and is, in the first and most importante place: the art of viewing – not only the *eye*, but *viewing* – both meanings being embraced in this term. (Corrigan 2012:145-6)

À semelhança do que aconteceu com textos pictóricos e musicais que surgiram inspirados em textos literários, também os textos fílmicos “têm sido extraídos ou adaptados a partir de textos literários.” (Aguiar e Silva 1990: 178) Contudo, o fenómeno inverso da derivação dos textos literários a partir de textos fílmicos, bem como a publicação de guiões de filmes, tem pululado o universo das relações entre estas duas formas de arte, conforme atesta a seguinte citação:

As relações entre o cinema e a literatura não se reduzem, porém, à derivação de textos fílmicos a partir de textos literários. Pode ocorrer o fenómeno inverso, isto é, a produção de um romance, de uma novela ou de um conto por derivação de um filme (...) Outras vezes, tem sido publicado o guião do filme, como texto para ser lido e fruído por um leitor. Alguns escritores têm cultivado um subgénero narrativo que se poderá designar por Cine-romance e que se caracteriza por construir as personagens, as situações e os eventos narrativos em conformidade com a gramática do cinema, de tal modo que os seus textos se configuram como que pré-organizados para a sua transcodificação fílmica. (*op. cit.* 178-9)

A este facto não será alheia uma visão economicista que assenta na rentabilização do objeto estético, uma vez que o mesmo pode ser disseminado através de dois meios de comunicação de massas que arrastam multidões: o cinema e a televisão para não falar da importância do DVD. A publicação de argumentos dos filmes tem sido uma prática

corrente nos Estados Unidos, destinando-se a um público muito específico, em grande parte, indivíduos ligados ao mundo do cinema: atores, escritores de argumentos, estudantes de cinema, ou apenas a fãs, envolvendo esta prática uma relação profissional ou afetiva. (Sousa 2003:57)

A derivação dos textos literários a partir de textos fílmicos dará origem a um fenómeno diferente, que se caracteriza pelo facto de o texto literário se encontrar imbuído de códigos estéticos próprios do cinema. Segundo o professor Guimarães de Sousa:

A sétima arte tem indesmentivelmente influenciado a técnica compositiva do texto narrativo literário. Isto verifica-se na quantidade, por vezes surpreendente, de procedimentos estruturais e formais, inspirados nos modos de narrar do discurso cinematográfico, que a literatura ostenta. (*Ibidem*)

E, na sua opinião, “um dos primeiros críticos a recensear, na narrativa norte-americana, da década de 30 e 40, processos de escrita literária marcadamente filiados na linguagem fílmica” (*op. cit.* 11), foi Claude-Edmonde Magny, no estudo *L’age du roman américain*, de 1948.

A técnica compositiva do texto narrativo literário sofre influência do discurso fílmico quando o escritor apresenta uma quantidade, por vezes surpreendente, de procedimentos estruturais e formais, sobretudo uma “construção de narrativas de tipo “não-narrado”, ou seja, narrativas textualizadas de forma impessoal e objetiva que “veiculam informações diegéticas, de forma a corresponder à percepção e à fixação que teria uma câmara de filmar, caso representasse o que o texto enuncia e descreve (“camera-eye style”).” (*Ibidem*)

A relação entre literatura e cinema tem sido objeto de diferentes tipos de estudos que, por um lado, estabelecem aproximações simplistas e, por outro, negam influências, convergências ou analogias entre as duas formas de arte. Estas diferentes abordagens, como seria de esperar, propõem uma série de análises baseadas, sobretudo, no processo de adaptação, mormente na questão da dimensão da correspondência entre obras e na necessidade da sua transformação assente na diferença dos sistemas semióticos subjacentes a cada arte ou na possível rejeição de qualquer aproximação.

Estes profícuos diálogos têm proliferado e têm sido objeto de trabalhos comparativos em diferentes campos. Contudo, este nosso trabalho cinge-se apenas à abordagem do fenómeno intersemiótico da transposição de uma obra literária para o

cinema, na medida em que estas duas formas de expressão artística têm estabelecido intercâmbios interessantes apesar de pertencerem a domínios estético-expressivos diferentes. Nas palavras de Guimarães Sousa, estas duas artes estabelecem entre si um “(...) elevado grau de afinidade transestética, por partilharem uma matéria de expressão comum (o signo verbal); por consistirem ambas na representação de uma sucessividade de acontecimentos distribuídos num tempo-espaço”, mas também “por disporem de estruturas enunciativas (dimensão narrativa).” (Sousa 2001:15) Deste modo, torna-se premente abordarmos os dois tipos de narrativa propostos neste diálogo interartes: a narrativa literária e a narrativa fílmica.

1.1.1. Narrativa Literária e Narrativa Fílmica

Amar o cinema, não importa a nossa idade, exige atitudes idênticas às tidas com um ser amado: prestar atenção ao que diz, tentar compreender os seus problemas, saber ler no rosto a linguagem do seu espírito, aprecia-lo, questioná-lo, elogiá-lo, criticá-lo, etc., até ter ciúme e raiva se desgraçadamente suspeitamos da sua infidelidade. Não falamos necessariamente da sua relação ora romântica ora conflituosa com a literatura transformada em cinema, às vezes perversa e até incestuosa, à qual não devemos virar as costas. Até porque – seria de estranhar o contrário – se sabemos amar o cinema, nunca deixaremos de amar a literatura. O cinema é tanto da imagem como da palavra.
(Les 2003: 10)

Esta citação remete-nos para a “velha história de amor”⁴ que tem existido entre estas duas áreas de expressão artística. Apesar da sua complementaridade, o diálogo existente entre literatura e cinema faz-se de interações, intersecções, mas também de dissonâncias, como se de uma relação amorosa se tratasse. Em consenso com esta ideia,

⁴Expressão utilizada por João Rodrigues, moderador da primeira mesa da edição de 2007 de Correntes D’ Escritas, encontro dinamizado pela Câmara Municipal de Póvoa de Varzim, subordinado ao tema *Uns Pelos Outros – Cinema e Literatura*.

Timothy Corrigan refere-se a esta relação considerando-a ambivalente, de confronto e de dependência mútua:

The history of the relationship between film and literature is a history of ambivalence, confrontation, and mutual dependence. From the late nineteenth century to the present, these two ways of seeing and describing the world have at different times despised each other, redeemed each other, learned from each other, and distorted each other's self-proclaimed integrity. (Corrigan 2012:1)

A partir dos anos 50 do século passado, países como França, Inglaterra, Itália e Estados Unidos começaram a desenvolver estudos comparativos na área da literatura e do cinema, mas em Portugal, esta área de investigação surgiu nas últimas décadas do século XX, estando “em flagrante contraste com o que sucede, desde há algumas décadas, um pouco por todo o lado, as ligações literatura-cinema carecem de problematização no nosso meio cultural e académico.” (Sousa 2003: 7)

Ao investigarmos os trabalhos de diferentes teóricos que se debruçam sobre a relação da literatura com o cinema, deparamo-nos com duas citações incontornáveis quando se pretende abordar e clarificar qual a intenção do escritor e de um cineasta ao realizarem as suas obras de arte. A primeira datada de 1897, da autoria de Joseph Conrad, e que surgiu no prefácio do seu livro *The Nigger of the Narcissus*, refere que “My task which I am trying to achieve is, by the powers of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see.” (Conrad 1945:5) Estas palavras encontraram eco em 1908, quando D. W. Griffith teceu considerações sobre o principal objetivo do cinema como afirma: “The task I am trying to achieve is above all to make you see”. (Jacobs 1939: 119) Conrad e Griffith referem-se a diferentes formas de ver uma mesma realidade, uma vez que os meios utilizados por ambos para que o público “veja”, se encontram peçados de artefactos técnicos específicos que tornam peculiar cada uma das obras produzidas.

Por sua vez, George Bluestone em *Novels into Films* apresenta também “Two Ways of Seeing” ao afirmar que a diferença entre ambos reside na perceção da imagem visual e no conceito da imagem mental. Aponta, também, a diferença fundamental entre o modo como as imagens são produzidas e rececionadas nos dois meios. Por último, refere que as imagens concetuais evocadas por estímulos verbais dificilmente podem ser diferenciadas dos estímulos não-verbais. Estas diferentes perspetivas alertam-nos para a

necessidade de ambos os meios de expressão proporcionarem visões distintas de uma mesma realidade.

À exceção dos filmes realizados pelos irmãos Lumière e Edison, os primeiros cineastas realizaram os seus filmes a partir de obras literárias. Numa tentativa de se afirmar como forma de arte, o cinema buscou na literatura a sua legitimação através da transposição de obras literárias de autores consagrados. Segundo Hernandez Les, “a literatura é uma fonte inesgotável onde o cinema se pode socorrer para continuar a desbravar caminho”. (Les 2003:17) Hoje em dia, esta tendência permanece em Hollywood em virtude do grande número de adaptações literárias que continua a invadir o mercado cinematográfico. No que respeita a esta temática, o cineasta Artur Ribeiro⁵, numa entrevista concedida ao Professor Guimarães de Sousa, em Manhattan, Nova Iorque, em 22 de Fevereiro 2000, refere que:

(...) a questão da adaptação sempre acompanhou a história do cinema. (...) Hollywood tem uma estranha forma de funcionamento – cada ano parece haver um tema na moda. Há o ano da ficção científica, dos dramas familiares, dos filmes históricos. Talvez tudo isto tenha mais a ver com cálculos financeiros operados pelos executivos e gestores dos estúdios. Por outro lado, pode estar relacionado com uma paragem do processo criativo: para quê perguntarão os argumentistas, inventar algo, se podemos continuar a fazer render as fórmulas que já provaram ter funcionado? Ou então têm uma atitude de franca modéstia e aceitam que, por exemplo, são incapazes de superar Shakespeare. (Sousa 2003: 49)

De acordo com este ponto de vista, Linda Seger menciona que muitos produtores elegem a adaptação de obras literárias em virtude da dificuldade em encontrar bons guiões originais, mas também porque, a nível comercial, se torna mais viável trabalhar com material que já tem o seu público. Como referimos, a adaptação de obras literárias de reconhecido valor (literatura canónica) para o cinema pode ser encarada de diferentes perspetivas. A vertente puramente comercial que lhe é intrínseca, mas que não se pode dissociar da função de disseminação de grandes obras que permitem o acesso indireto a escritores e dramaturgos, por parte do público em geral. A este propósito, Morris Beja refere também que a partir da implementação dos prémios da Academia de Artes

⁵Argumentista e realizador português formado pela Escola Superior de Teatro e Cinema e com uma vasta experiência na escrita e realização de curtas e longas-metragens, em Portugal e no estrangeiro.

Cinematográficas, em 1927/8, “more than three fourths of the awards for “best picture” have gone to adaptations [and that] the all-time box-office successes favour novels even more”. (Beja 1979:78)

Desde o seu aparecimento que o cinema encontrou na literatura, em especial, no romance, um repositório para a sua ficção narrativa, perdurando esse procedimento até à atualidade. As razões para este fenómeno contínuo parecem mover-se entre os polos comercial, por um lado, e de grande respeito pelas obras literárias, por outro. A atração sentida por um título de sucesso eleva a expectativa e potencia a respeitabilidade e a popularidade alcançada e que pode influenciar o trabalho criado no outro meio artístico. Assim, o cineasta ao aliar estas duas vertentes poderá ambicionar êxito na questão do reconhecimento do seu trabalho e desenvolver, ao mesmo tempo, uma atividade lucrativa, ao adaptar obras literárias.

A abundância esmagadora de adaptações em detrimento de produções fílmicas sustentadas em guiões originais deve-se a uma miríade de razões. Por um lado, as obras literárias de autores consagrados ofereceram a Hollywood a possibilidade de transpor para o cinema um manancial de enredos de sucesso e, deste modo, a literatura ficaria mais acessível ao grande público. Por outro, a obra cinematográfica, muitas vezes, desperta o interesse pela obra literária em questão, sem rejeitar o aspeto comercial e lucrativo da adaptação cinematográfica. A propósito desta questão McFarlane esclarece que:

The novel and the film have been the most popular narrative modes of the nineteenth and twentieth centuries respectively, it is perhaps not surprising that film-makers have sought to exploit the kinds of response excited by the novel and have seen in it a source of ready-made material, in the crude sense of pre-tested stories and characters, without too much concern for how much of the original’s popularity is intransigently tied to its verbal mode. (McFarlane 1996: 8)

Outra questão pertinente surge quando analisamos de modo mais profundo esta relação, que pode ser considerada de interesse mútuo, pois a adaptação cinematográfica de uma obra literária célebre, não raras vezes, contribui para uma maior divulgação dessa mesma obra, contribuindo para aumentar a venda de livros, podendo, ainda, induzir o público a materializar as imagens mentais por si criadas. Deste modo, McFarlane acrescenta, dizendo que os espetadores “(...) have continued to want to see what the books ‘look like’. Constantly creating their own mental images of the world of a novel

and its people, they are interested in comparing their images with those created by the film-maker.” (7)

Outra razão é ainda alvitrada por James Naremore, que numa palestra proferida em 24 de Setembro de 1999, no Institute and Society for Advanced Study, intitulada “Film and the Reign of Adaptation,”⁶ referiu que a indústria cinematográfica capitalista, particularizando a de Hollywood, trabalhou numa lógica dialética oposta, na medida em que reconheceu, desde o início, que poderia conquistar uma certa legitimidade entre os espetadores da classe média ao reproduzir cópias de uma arte mais respeitável, através da sua adaptação. Deste modo, no início de 1908, no período em que ocorreu o *boom* do cinema, a empresa cinematográfica Vitagraph de Nova Iorque lançou-se num esforço agressivo e concentrado fazendo adaptações de Shakespeare e Dante, com o objetivo de apelar à classe média.

O fenómeno da adaptação pode ser encarado de diferentes perspetivas. Por um lado, temos o ponto de vista dos realizadores que apesar de terem a possibilidade de usar argumentos inéditos, procuram sistematicamente obras literárias, sobretudo *best-sellers*, pois existe a hipótese do livro despertar o desejo da visualização das imagens que cada espetador produz no seu imaginário, razões que fazem com que os cinéfilos queiram ver adaptações de romances e os cineastas as queiram produzir. Assim, a adaptação de obras literárias ao cinema, independentemente dos protestos sobre esta ou aquela violação do original, é sempre um acontecimento desejado por parte dos espetadores que querem ver como se “parecem” os livros. Criando constantemente as suas próprias imagens mentais resultantes da leitura do romance, eles estão interessados em comparar as suas imagens com as concebidas pelo realizador. Todavia, e seguindo o raciocínio de Christian Metz, o leitor nem sempre encontrará o seu filme, uma vez que no ecrã surge a fantasia de outra pessoa, não a sua.

Por outro lado, nem todas as adaptações de obras famosas resultam em êxitos cinemáticos, e o inverso também ocorrer, porém esta questão poderá ser contornada se houver um equilíbrio entre a forma e o conteúdo do produto final dando origem a uma obra coesa e rica a nível estético.

Apesar da pertinente questão que a partir de bons livros surgem bons filmes, gostaríamos de referir que no início da década de 50 do século XX, um escritor anónimo, Cornell Woolrich, publicou o conto *It Had to Be Murder* e, em 1954, Hitchcock fez a

⁶ Esta palestra foi inserida na introdução da sua obra *Film Adaptation* publicada em 2000.

sua adaptação para cinema chamando-lhe *Rear Window*. Um conto medíocre deu lugar a um dos maiores clássicos da História do Cinema, reforçando a ideia que maus livros podem estar na génese de bons filmes. Apesar de bons livros puderem dar origem a bons filmes, esta não é uma condição necessária, como acabamos de constatar. Não raras vezes, quando uma obra literária de reconhecido valor se torna objeto de adaptação cinematográfica, assistimos a críticas oriundas, quer do meio filmico quer do literário, desconsiderando o filme em detrimento do livro, pois “Há sempre partes do livro que, sendo enfatizadas de uma ou outra forma, geram reacções de desagrado, de quebra do compromisso literário”. (Sousa 2003:49)

Mas o diálogo entre estes dois campos de produção signífica distintos não se resume apenas à adaptação de obras literárias. O cinema extraiu da literatura os seus processos narrativos. Jorge Furtado, tendo como fundamento *Mimesis*, de Erich Auerbach, refere o modo como a sétima arte se apropriou dos artefactos da literatura (podemos destacar o *flashback*, a vertigem dos acontecimentos, narração *off*, entre muitos outros) indo beber a diversos escritores consagrados. De Homero “o cinema aprendeu o flash-back”, de Petrónio, “o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso”, de Dante, “a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto”, de Boccaccio, “a ideia da fábula como entretenimento”, de Rabelais, “os delírios visuais”, de Montaigne, “o esforço para registrar a condição humana”, de Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) “a corporalidade do personagem e o poder da tragédia”, da comédia de Molière “o cinema aprende que a história é uma máquina”, de Voltaire “a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia”, de Goethe o cinema (e também a televisão) “aprendem o prazer do sofrimento alheio”, de Stendhal e Balzac “o realismo, a narração *off* e o autor como personagem”, de Flaubert, “a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura” e de Brecht “a ideia de que realismo tem hora”.⁷

A transposição de uma obra literária para o cinema levanta a questão da diferença de linguagem entre estas duas formas de arte que poderá dar ensejo à criação de um texto fílmico com o qual muitos espetadores não se identificam, pois para além de apresentar “uma história, uma personagem ou uma ideia de acordo com vários níveis (...) interior, exterior e o nível mais abrangente, o do desenvolvimento espaço-temporal ou histórico.” (Sousa 2003: 49-50) não encerra em si o mundo imaginário próprio da literatura. Produzir

⁷Jorge Furtado. “A Adaptação Literária para Cinema e Televisão.”

<<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>> Consultado em fevereiro de 2008.

um texto fílmico não significa criar uma obra literalmente fiel, pois apesar do texto literário estar na sua gênese, o produto fílmico daí resultante, ao ser objeto de um processo de transposição intersemiótica, terá de ser uma obra autónoma.

A este propósito Margarida Cardoso, realizadora de *A Costa dos Murmúrios* reforçou a ideia que dois sistemas sógnicos distintos produzirão duas obras diferentes e Lídia Jorge, escritora da obra literária homónima alvo da adaptação, afirmou que não se sentiu “canibalizada” nesta adaptação, isto é, não sentiu aquilo que, como ela explicou, “a maior parte dos escritores sente ao ver no ecrã cenas dos seus livros, diálogos e até imagens que nem tinha imaginado”. Para a autora, que confessou não ser cinéfila, embora goste de ver cinema, a adaptação da sua obra foi, no geral, bem conseguida, tendo sido gratificante ver como um cineasta passa para as imagens aquilo que o leitor pode tantas vezes reinventar em cada leitura. Importante será, no entanto, disse Lídia Jorge: “A literatura vive de imagens infinitas e o cinema de imagens finitas”, e concluiu acrescentando, por esse motivo, “o cinema acaba por ser um espaço de liberdade menor, sendo nesta infinitude finita que se joga o diálogo entre a escrita e o cinema”.

1.1.2. Transposição de Textos Literários para o Cinema

A produção fictícia de cariz cinematográfico foi iniciada com a adaptação de obras literárias de reconhecido valor e remonta quase ao início do cinema, tendo suscitado sempre um grande interesse, sobretudo, na questão da fidelidade do filme em relação à obra literária, contudo esta problemática não se resume unicamente à questão da fidelidade, pois adaptar um texto literário pressupõe a criação de uma outra obra com uma linguagem distinta da literária, em que o texto-fonte serve de ponto de partida à criação da linguagem audiovisual e, muitas vezes, emancipa-se da obra que lhe esteve subjacente. Esta questão tem suscitado variadíssimas polémicas e algumas tensões.

A teorização do fenómeno da transposição audiovisual de textos literários começou por se concentrar em torno da questão da fidelidade e traição. Segundo Stam, a questão da adaptação fílmica de obras literárias encerra em si uma profusão de expressões com conotação negativa indicando mesmo que o cinema tem prestado um desserviço à literatura. No artigo “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation”, este teórico refere

que tem assistido a uma crítica muito moralista no que respeita a adaptação fílmica de romances, uma vez que os termos utilizados para a definir se encontram eivados de negatividade, pois para além da palavra “infidelidade”, mencionada pela maioria dos críticos deste tipo de adaptação, outras como por exemplo: “traição”, “deformação”, “violação”, “degradação”, “vulgarização” e “profanação”, proliferam no discurso da adaptação indiciando perda, lamentando o que foi perdido na transição do livro para o filme, ignorando o que foi ganho. (Naremore 2000:54)

Na sua perspetiva, a noção de fidelidade é bastante problemática devido a inúmeras razões. Em primeiro lugar, surge a questão da impossibilidade da fidelidade absoluta ocorrer num processo de adaptação de um meio para o outro e, para esclarecer este ponto, Stam socorre-se de uma referência de Fritz Lang que passamos a citar: “ (...) in the script it’s written, in a film it’s images and sounds ... a motion picture is called.” (Stam 2000:56). Deste modo, quando o cineasta adapta uma obra literária, há, de imediato, uma demarcação automática da mesma, na medida em que a passagem de um sistema semiótico ao outro pressupõe uma série de procedimentos técnicos e estéticos próprios do cinema, nomeadamente a escolha criteriosa de objetos que farão parte da *mise-en-scène*, detalhes ou personagens que poderão sofrer alterações ou serem simplesmente eliminados, mas também recursos que para além de adensarem o efeito das imagens despertam emoções no público, como por exemplo a banda sonora. Nas palavras de Stam:

The shift from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel, which “has only words to play with,” to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood – and I would suggest even the undesirability – of literal fidelity. (Naremore 2000:56)

Na esteira da perspetiva de Stam, este preconceito para com a inferioridade da adaptação pode dever-se à mediocridade inegável de muitas adaptações, mas também ao enraizamento da questão da excelência da obra literária em virtude da sua valorização histórica, baseada na assunção de que “older arts are necessarily better arts.” (Stam 2005:4) Além disto, alguns críticos também pressupõem uma certa rivalidade entre estas duas formas de arte descrita através da seguinte imagem: “The writer and the filmmaker (...) are travelling in the same boat but they harbor a secret desire to throw the other

overboard.” (*Ibidem*) Nesta perspectiva, a inter-relação entre elas é encarada como uma luta e não como um diálogo benéfico.

Ultrapassando estes aspetos, abordagens mais recentes colocam o enfoque nas alterações profundas que a adaptação pode efetuar no texto fonte ao ser considerada uma transposição semiótica condicionada por “fenómenos de natureza hilética da sétima arte, o que a individualiza de quem adapta, sujeito marcado por imposições históricas e dominantes subjetivas” (Sousa 2001: 28) que lhe dará um cunho pessoal, uma leitura personalizada, em virtude das opções que acabará por efetuar. Esta polarização da teorização de transposições intersemióticas produziu inúmeros estudos ao longo dos tempos.

Como referimos no ponto anterior do nosso trabalho, a transmutação estética-semiótica efetuada aquando da adaptação fílmica de um texto literário, deve-se a fatores de vária ordem, como “procura de conteúdos diegéticos, (...) obtenção de prestígio estético-cultural e (...) motivações de natureza comercial” (*op. cit.* 25) mas também potencia o aumento da procura de texto literário. Deste modo, assiste-se a um processo relacional biunívoco uma vez que “Literature can sell films and films can sell literature.” (Corrigan 1999: 70)

Sendo dois campos de produção sígnica distintos, literatura e cinema relacionam-se, dado que muitas das características próprias do cinema como a imagem, o movimento e o som já integravam o fenómeno literário, graças à capacidade da linguagem em os descrever e, através deles, apontar aspetos que tocam a sensibilidade e acionam os mecanismos da nossa imaginação, permitindo-nos a sua visualização. Robert Stam sintetiza esta ideia numa frase muito simples: “Film (...) is a form of writing that borrows from other forms of writing.” (Stam 2005:1) Todavia, a obra literária ao sofrer um processo de adaptação cinematográfica, isto é, ao ser utilizada como suporte estrutural de uma outra obra veiculada através de um sistema semiótico baseado na imagem e som e numa panóplia de recursos técnicos específicos, dá lugar à criação de uma outra obra imbuída de traços singulares próprios de uma arte muito *sui generis*.

O jornalista e crítico literário José Onofre, no artigo “Linguagem Literária e Linguagem Cinematográfica”, aborda a problemática da adaptação como sendo uma história muito antiga, que já causou discussões de todos os tipos e continuará causando, que pode ser analisada sob dois aspetos. O primeiro prende-se com a qualidade, quer da obra literária que está subjacente à obra cinematográfica, quer do texto fílmico realizado a partir da mesma. O segundo aspeto está ligado à questão da (in)fidelidade que surge da

passagem de um sistema semiótico ao outro e das respectivas alterações inerentes a este processo que ultrapassam o realizador, o produtor ou o argumentista, pois “o motivo é a relação singular entre palavra e imagem, enfim, a substancial passagem de uma linguagem para outra.”⁸

Com efeito, existe por parte de muitos escritores e críticos de cinema, uma certa dificuldade em aceitar determinadas adaptações fílmicas em virtude das divergências existentes entre os dois objetos artísticos e que suscita a eterna questão da infidelidade ou traição. Contudo, não nos podemos esquecer que a simples passagem do texto literário para o fílmico origina uma série de alterações intrínsecas ao novo meio de expressão artística.

Para que possamos ter uma perceção clara da teorização em redor da problemática do processo de transposição de textos literários para o cinema, recorreremos a alguns estudiosos que se debruçaram sobre esta questão e elaboraram teorias de suporte à mesma.

1.1.2.1. A Adaptação Cinematográfica como Reprodução Fiel

Numa época em que muitos autores defendiam um cinema puro, isto é, não contaminado pelas outras artes, o teórico André Bazin, em meados dos anos 1950, escreveu um ensaio intitulado “Por um cinema Impuro: Defesa da Adaptação”, manifestando-se a favor do diálogo profícuo que pode ser estabelecido entre cinema, literatura e teatro. “Não é de hoje (...) que o cinema vai angariar seu bem no romance e no teatro.” (Bazin 1999: 82), não obstante a crítica refere que este se deveria distanciar das outras artes, encontrando a sua especificidade.

Bem mais evoluído, dirigindo-se também a um público relativamente culto e exigente, o romance propõe ao cinema personagens mais complexos e, nas relações entre a forma e o fundo, um rigor e uma subtileza às quais a tela não está acostumada. É evidente que, se a matéria elaborada, sobre a qual trabalham roteiristas e diretores, tem *a priori* uma qualidade intelectual bem superior à média cinematográfica, dois

⁸ José Onofre. “Linguagem Literária e Linguagem Cinematográfica”.
<http://www.celpsyro.org.br/v4/html/linguagem_literaria.htm> Consultado em fevereiro de 2008.

empregos são possíveis: ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme, de reservatório de ideias e de garantia de qualidade. (*op. cit.* 93)

Apesar de os críticos considerarem a adaptação “o quebra-galho mais vergonhoso” (*op. cit.* 84), para Bazin o verdadeiro problema residia na vulgarização da obra adaptada (*op. cit.* 93), pois o número de pessoas a ter acesso à obra é bastante significativo, logo a divulgação da obra de determinado escritor, através da sua adaptação cinematográfica, poderá render novos leitores e o produto fílmico poderá ter uma qualidade superior à da obra adaptada.

Bazin, apesar de reconhecer as convergências estéticas entre literatura e cinema, defende que os cineastas não se devem limitar a seguir a obra literária página por página e vai mais longe quando refere que “ (...) se certa mistura das artes ainda é possível (...) não decorre daí que qualquer mescla seja bem-sucedida.” Pois o resultado de determinadas adaptações nem sempre resulta.” Há cruzamentos fecundos, que adicionam as qualidades dos genitores, há também sedutores híbridos, mas estéreis, há enfim acasalamentos monstruosos, que só engendram quimeras.” (*op. cit.* 88) Bazin acrescenta ainda que “por mais absurdas que sejam as adaptações elas não podem causar danos ao original junto à maioria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer o modelo, e isso é um ganho para a literatura.” (*op. cit.* 93)

Na tentativa de manter uma fidelidade plena à obra literária, muitos cineastas exigem que os argumentistas proponham “personagens interessantes, relativamente complexos, [incitando-os] a quebrar algumas convenções morais do espectáculo cinematográfico, a expor-se ao risco (...) dos preconceitos do público. (*op. cit.* 94) Contudo, na perspectiva de Bazin, é erróneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. “O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua acção confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras.” (*op. cit.* 94-5)

Bazin sublinha que as diferenças das duas estruturas estéticas tornam bastante delicada a procura das equivalências, na medida em que requerem, por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança, um poderoso processo criativo. Além disso, a adaptação de um texto literário feita a partir da sua tradução literal, na sua perspectiva não vale nada, e que a tradução livre demais lhe pareça condenável, assim a boa adaptação

deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito, porém as intimidades com a língua e com a sua genialidade própria exigem uma boa tradução. (*op. cit.* 95-6)

Ao invés de teóricos seus contemporâneos que se preocupavam com a pureza e com a consagração da sétima arte, Bazin defendia a influência da literatura e não a encarava como ameaça, mas como um auxiliar no desenvolvimento da arte cinematográfica. “Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar” (*op. cit.* 98) Esta posição é reiterada através da seguinte citação:

Se o cinema é hoje capaz de se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é porque, em princípio, ele está bastante seguro de si e é senhor de seus meios para desaparecer diante do seu objecto. É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso. (*Ibidem*)

Deste modo, apesar de conceber a “adaptação cinematográfica como um processo empenhado em reproduzir fielmente a literatura”, logo defendendo a transposição filmica como uma reprodução identificante, o crítico francês alarga, no entanto, o conceito de fidelidade, relativamente às posições anteriores defendendo que a adaptação deveria consistir na “busca criativa de equivalentes filmicos do texto literário.” Por um lado, Guimarães Sousa refere que Bazin: “postula a fidelidade ao texto literário em termos de procura de equivalências cinematográficas procedentes do talento inventivo e imaginativo pessoal e individual,” restringindo, no entanto, “as possibilidades dessa liberdade semiótica.” (Sousa 2003:19), limitando “o universo da adaptação mediante a desvalorização estética da infidelidade ao texto literário, manifestando, desta forma receios de traição.” (*Ibidem*)

Desde Bazin até à atualidade, as categorizações académicas respeitantes à transposição semiótica do objeto literário para o cinema, foram desenvolvidas à volta do critério da fidelidade e por diferentes teóricos, numa perspectiva dicotómica ou tricotómica e constituíram um esforço valioso no sentido de classificar em tipologias a panóplia de transposições fílmicas efetuadas ao longo dos tempos. Destacamos, em primeiro lugar, a perspectiva de George Bluestone, publicada em 1957, em *Novels into Films*, revelando-se

bastante inovadora ao criticar o tipo de afirmações que ofuscam o processo de transcodificação, nomeadamente “The film is true to the spirit of the book”; “It’s incredible how they butchered the novel”, “it cuts out key passages, but it’s still a good film”; “Thanks God they changed the ending” (Bluestone 1957:5) a passagem de um meio artístico para o outro pressupõe metamorfoses correspondentes aos meios. Nas suas palavras:

The lack of awareness that mutations are probable the moment one goes from a given set of fluid, but relatively homogeneous, conventions to another that changes are inevitable the moment one abandons the linguist for the visual medium. (...) each is autonomous, and each is characterized by unique and specific properties. (*op. cit.* 5-6)

Beja Morris propõe uma divisão dicotómica dos tipos de adaptação distinguindo “as que procuram preservar integralmente o original literário” das que “livremente se infidelizam na consecução de um outro objeto estético.” (Sousa 2001: 62) Por seu turno, Geoffrey Wagner apresenta uma categorização tricotómica: “three types of transition of fiction into film (...) transposition, (...) commentary (...) and analogy.” Sendo que a transposição consiste na adaptação conseguida através de um mínimo de interferências. Porém quando o adaptador procede a alterações no texto literário através da sua reestruturação quer feitas de modo consciente ou involuntário, denomina-se comentário. À terceira categoria, Wagner designa-a de analogia visto que o resultado final obtido consiste numa nova/outra obra de arte criada a partir de técnicas similares ao sistema literário. (Wagner 1975: 222-224)

Paralelamente à classificação de Wagner, Michael Klein e Gillian Parker, e à semelhança de Luis Quesada, expõem também uma categorização tricotómica, delimitando a adaptação fílmica a partir do texto literário em termos de tradução literal (“fidelity to the main thrust of the narrative”), re-interpretação e desconstrução da textualidade literária, retendo o essencial da estrutura original (“retains the core of the structure of the narrative while significantly reinterpreting or, in some cases, deconstructing the source text”) e o aproveitamento da fonte literária somente como material primário a partir do qual se constrói um objeto estético original (“the source merely as raw material, as simply the occasion for an original work”). (Klein 1981: 9-10)

Dudley Andrew defende a credibilização da adaptação como uma arte independente da arte original, focalizando-se na adaptação de obras literárias para o cinema e apoia o seu argumento na ideia de que não importa o modo como o filme é julgado “it’s ‘being’ owes something to the tale that was its inspiration and potentially its measure” (Andrew 1984:420) Na sua perspectiva, o filme não deve seguir fielmente o romance. Contudo, o resultado obtido pode ser considerado uma adaptação conseguida através de três formas: empréstimo, interseção e transformação.

The making of film out of an earlier text is virtually as old as the machinery of cinema itself. Well over half of all commercial films have come from literary originals-though by no means all of these originals are revered or respected. If we confine ourselves to those cases where the adaptation process is foregrounded, that is, where the original is held up as a worthy source or goal, there are still several possible modes of relation between the film and the text. These modes can, for convenience, be reduced to three: borrowing, intersection, and fidelity of transformation. (*op. cit.* 421)

Andrew afirma que o empréstimo é a forma de adaptação mais comum e consiste na utilização do material, ideias e forma de um texto célebre, insistindo em que este modo de adaptação deve procurar a fonte de poder no seu original, examinando como o adaptador fez uso dessa fonte na adaptação. “The artist employs, more or less extensively, the material, the idea, or form of an earlier, generally successful text.” (*op. cit.* 422) Na intersecção, por sua vez, a singularidade do texto original é preservada de tal forma que, de modo intencional, não é assimilada pela adaptação, sendo que o produto fílmico resultante do processo de adaptação do texto literário original não apresente uma identificação com o mesmo. Grande parte do público fica dececionado com as adaptações para o cinema porque, elas são “refractions rather than classical adaptations of the originals.” (*op. cit.* 422) Por seu turno, a transformação é definida por Andrew como “the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text.” (*op. cit.* 423), exigindo este tipo de adaptação, a reprodução de algo “essencial” do texto original. Na sua aceção, só este modelo se preocupa com a fidelidade “à letra” ou “ao espírito” do texto original, “fidelity of adaptation is conventionally treated in relation to the “letter” and the “spirit” of the text, as though adaptation were the rendering of an interpretation of a legal precedent” (*Ibidem*) abordando a questão da especificidade dos

dois sistemas semióticos, encetando com as obras que transpõe para a tela uma interação dialógica, pela qual se concretiza “a dialectical interplay between the aesthetic forms of one period with the cinematic forms of our own period” (*Ibidem*)

Na verdade, Andrew alvitra que a maioria dos críticos argumenta que capturar esse espírito é quase impossível, porque os sistemas semióticos apresentam características bem diferentes e explica “Its distinctive feature, the matching of the cinematic sign system to prior achievement in some other system (...) adaptation is the appropriation of a meaning from a prior text.” (*op. cit.* 420-1) De acordo com este ponto de vista, a adaptação, provém de um processo de leitura que não pretende que o texto de chegada se submeta ao de partida, mas propõe uma pluralidade de níveis em que esta se deve basear, sobretudo, na análise textual, na relação intersemiótica e na interpretação, criando um texto fílmico com existência e significado próprios.

Alain Garcia, seguindo as orientações de Bluestone e Wagner, apresenta uma divisão em que diferencia uma perspectiva tripartida: adaptação (desprovida de interferências), adaptação livre (construção de um objeto estético independente) e transposição (conservar o romance como pano de fundo tentando encontrar as equivalências da sua forma).

Estas categorizações defendidas pelos diferentes teóricos revelam-se de relativa importância, pois assentam apenas na questão da fidelidade, mais propriamente, numa análise comparativa dos elementos narratológicos do texto literário ao texto fílmico, logo na subordinação do texto fílmico ao literário, não tendo em consideração as:

(...) particularidades hiléticas do sistema cinematográfico que impossibilitam uma identificação da transposição intersemiótica como um processo de transferência de um significante/comunicante literário para uma forma expressiva cinematográfica de uma propriedade semântica imutável, mas antes conformam-na numa operação estética de trans-semiose, em que a entidade adaptada pelo cinema se sujeita a mutabilidades e modulações que se prendem com a marca das especificidades hiléticas da linguagem fílmica.” (Sousa 2001: 66)

1.1.2.2. A Adaptação Cinematográfica como Recriação

Nas teorizações mais recentes relativas à transposição intersemiótica tem-se realçado a adaptação fílmica caracterizando-a como sendo “um fenómeno intersemiótico dinâmico e multidimensional, capaz de gerar novas funções sígnicas e de conferir, por transfiguração/reconfiguração, mobilidade semiótica nas marcas pragmo-semânticas do texto literário.” procurando a “compreensão do diálogo frutuoso que as restrições hiléticas da sétima arte e o horizonte sócio-esférico da adaptação estabelecem com o horizonte textual da literatura.” (*op. cit.* 67)

Pensamos que as palavras de Brian McFarlane “There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one – and rarely the most exciting.” (McFarlane 1996:11) sintetizam o sentir que as novas teorizações da transposição fílmica apontam, nomeadamente “a irrelevância da circunscrição da adaptação a partir das noções de “fidelidade” ou de “traição”, conceitos próprios de instrumentos ou de mecanismos de tradução e de transferência.” e defendem que a adaptação fílmica consiste “num fenómeno intersemiótico dinâmico e multidimensional” isto é, “num fenómeno recriador, capaz de transfigurar as marcas pragmo-semânticas do texto literário.” (Sousa 2003:28)

Teóricos mais recentes como Brian McFarlane, James Naremore, Robert Stam e Timothy Corrigan ao superarem a problemática da fidelidade da adaptação propõem perspectivas inovadoras que caracterizam a adaptação cinematográfica de textos literários como uma prática discursiva que se alicerça no dialogismo cultural, contextual e textual que lhe é inerente.

Brian McFarlane e Robert Stam propõem, no estudo das obras cinematográficas baseadas em textos literários, uma abordagem que ao superar o critério da fidelidade, incida na relação entre os dois sistemas de significação. Esta alteração do enfoque realça os elementos fílmicos usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme, enfatizando o modo como se dá a interação das duas linguagens no processo da adaptação. Para Brian McFarlane, a análise da adaptação deve ser centrada na questão da narrativa, assinalando aquilo que pode ser diretamente transposto para o cinema, aquilo que exige uma efetiva adaptação, por dissemelhanças entre as duas linguagens. Segundo esta perspectiva, a adaptação é considerada uma tradução intersemiótica, um processo de transcodificação inerente à passagem do texto literário para o texto fílmico.

Robert Stam preconiza uma abordagem baseada nas teorias textuais de Gérard Genette e Mikhail Bakhtin ao referir aspetos dialógicos e intertextuais das adaptações. Considera as adaptações como textos que estão numa relação constante um com o outro, como se pode constatar através das suas palavras: “any text that has slept with another text (...) has necessarily slept with all the texts the other text has slept with.”(Stam 2000:202) Esta noção é alargada quando Stam se refere à origem da relação: “Adaptations by definition are caught up in the ongoing whirl of intertextual transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin.” (*op. cit.* 209-210)

Stam indica ainda que as adaptações fílmicas devem ser encaradas como “Hypertexts derived from preexisting hypotexts that have been transformed by operations of selection, amplification, concretization and actualization” (Stam 2000:66) Propõe que a análise de adaptações deve ser feita observando-se a sua relação com outras obras além do texto específico a que o filme alude.

É precisamente este dialogismo e entrecruzamento que se estabelece entre o hipertexto, e o(s) hipotextos que, muitas vezes, promovem uma operação de colagem de diversas obras que juntas compõem uma ampla rede de textos que o filme coloca em diálogo e com os quais dialoga. Nesta perspetiva, seguimos o argumento de Thaís Diniz que afirma que o âmago da hipertextualidade não se encontra nas “similaridades entre os textos, mas [n]as operações transformadoras realizadas nos hipotextos” sendo que a transposição da literatura para o cinema pode não se resumir a uma única obra, mas todo um género. (Diniz 2005: 44)

Stam refere ainda que a transposição do texto literário para o cinema revela particularidades do período e da cultura em que a obra foi produzida, mas também do momento da sua adaptação, tornando-se um barómetro das orientações ideológicas do momento em questão, logo alterações efetuadas no texto-fonte surgem da ideologia e discursos sociais, conforme podemos constatar através da seguinte citação:

The source novel, in this sense, can be seen as a situated utterance, produced in one medium and in one historical and social context, and later transformed into another, equally situated utterance, produced in a different context and relayed through a different medium. The source text forms a dense informational network, a series of verbal cues which the adapting film text can then selectively take up, amplify, ignore, subvert, or transform. (Stam 2005: 45-6)

Na esteira deste olhar sobre a problemática do processo de transposição de uma linguagem artística para outra, importa ainda mencionar os estudos de James Naremore e Timothy Corrigan que para além de indicarem as especificidades de ambos os textos literário e fílmico e da reflexão sobre o fenómeno da tradução, fomentam o debate em torno dos aspetos históricos e culturais que intervêm no modo como as obras se relacionam, bem como os procedimentos intertextuais que intervêm nessas relações.

Deste modo, Corrigan defende que a contextualização histórica das adaptações se revela importante para a sua análise, realçando os fatores referentes às tradições culturais e o dialogismo intertextual presente nas adaptações e tendo em linha de conta a situação histórica em que um texto é lido e adaptado, conseguimos apreender como os fatores extraliterários influem na codificação e descodificação de textos literários e fílmicos.

Na perspetiva de Naremore, “We need to augment the metaphors of translation and performance with the metaphor of intertextuality, or with what M. M Bakhtin called dialogics.” (Naremore 1996: 12), pretendendo que todas essas orientações se devem articular no estudo das traduções intersemióticas. Esta posição estabelece a ideia que os textos dialogam uns com os outros, influenciando a adaptação, tornando-a numa obra situada histórica e temporalmente, estabelecendo vários tipos de associações. Estas novas tendências da teorização do processo de adaptação incrementam um tipo de abordagem holística, pois pretende-se que haja uma inter-relação dos signos na literatura e no cinema com a situação histórica e contexto cultural.

Em suma, “Quem adapta para o ecrã um livro procura não só uma interpretação do livro (é inimaginável que um realizador possa adaptar sem interpretar o que adapta, mas essencialmente a sua reconfiguração estética.” (Sousa 2003: 20) Assim, o cineasta ao adaptar a obra literária “redimensiona o livro numa nova obra de arte” (*Ibidem*) posicionando-a como “um material estético destinado a um novo campo da estética, no qual poderá beneficiar real ou potencialmente de uma modelização, pois que todo o sistema estético-expressivo funciona na base da criação e da invenção.” (*op. cit.* 21) Portanto invalida “qualquer tentativa identificadora, no sentido de um cinema que nada faria senão (re)produzir “imagens animadas a «ilustrarem» um romance sem nada interpretarem dele ou lhe acrescentarem.” (*Ibidem*) Deste modo, a “proposta de Bazin que faz depender a valoração estética de um filme da sua capacidade de transcodificar para o ecrã reprodutivamente o objecto literário, mediante a procura de equivalências cinematográficas” (*Ibidem*) perde a sua pertinência.

Neste trabalho, pretendemos estabelecer o entrecruzamento e o dialogismo teórico defendido pelos recentes estudos aqui apresentados, respeitantes ao fenómeno da transposição fílmica do texto literário, articulando na análise do filme *Glory* a dinâmica do processo de tradução intersemiótica e discutir conflitos e/ou soluções criativas nas negociações entre o produto fílmico e as obras que estiveram na sua génese provenientes não só do campo literário, mas também do plástico, não perdendo de vista que o ato de adaptação envolve sempre re/interpretação e re/criação.

Ao propormos dar conta da influência do cinema no contar da História Americana, e, neste caso particular, no estudo de um episódio específico que decorreu durante a Guerra Civil Americana, e incidindo na operação de transcodificação à tela de textos literários de cariz histórico, consubstanciamos a nossa investigação na perspetiva de Stam, em virtude da sua proposta de dialogismo e entrecruzamento estabelecido entre o hipotexto (ou hipotextos) e o hipertexto, defendendo que as adaptações sofrem influências do período e da cultura em que a obra foi concebida, mas também do período em que ocorreu a sua adaptação. Seguimos também Corrigan na questão da contextualização histórica das adaptações, pois esta conceção permite a apreensão do modo como os fatores extraliterários influenciam a adaptação dos textos literários e adotámos os argumentos de Naremore quanto ao facto de as traduções intersemióticas estabelecerem diálogos intertextuais ao celebrarem associações com a situação histórica e cultural, permitindo uma visão holística das transposições literárias para o cinema.

Capítulo II – Cinema e História

2.1. O Filme e o Conhecimento Histórico

To see the past. To watch history unfold before our eyes. To have a machine that lets us view the deeds of our forebears and the major events that shaped our world.

Such a desire no doubt precedes the invention by Louis and Auguste Lumière of that most elegant and revolutionary piece of equipment, the cinematograph.

(Rosenstone 2006: 11)

De acordo com as palavras de Rosenstone, o desejo de conhecimento do passado tem sido uma constante ao longo da História da humanidade e a invenção do cinematógrafo possibilitou o acesso às proezas dos nossos antepassados e também aos acontecimentos que através das imagens em movimento nos permitem aceder a uma forma diferente de perceber esse mesmo passado.

Ao adotarem a expressão «Escrita do movimento» (“kino”, em grego, significa movimento e “grafos” escrever ou gravar) para denominar a sua invenção e que permaneceu sob a sua forma abreviada de cinema, os irmãos Lumière cunharam uma palavra que designou não só uma estrutura de produção com um aparato tecnológico próprio, uma indústria rodeada de instituições especializadas, mas também um meio audiovisual, uma linguagem e uma arte. Esta multidimensionalidade bem como transdisciplinaridade conceptual revelam-se atributos inerentes à especificidade da arte cinematográfica.

Considerada “a dream factory” pela antropóloga Hortense Powdermaker, a indústria cinematográfica destacou-se pela produção de imagens, sons, personagens, situações e histórias. (Belton 2009: 64) Todavia o produto desta fábrica de sonhos, ao invés das suas congéneres, caracterizava-se quer pela sua efemeridade, quer pela sua singularidade, mas, sobretudo, pelo efeito que produzia nos espectadores, nas emoções que despoletava.

A partir do momento em que se tornou numa atividade lucrativa e de ter criado a ideia de uma estabilidade ilusória, o imperativo industrial cinematográfico que se baseia num contínuo, impressionante e alucinante crescimento, materializado no conteúdo fílmico das produções que se mantiveram imutáveis, negligenciou o facto de a replicação de filmes não se poder assemelhar à fabricação em série de um produto sólido e isento de valores estéticos e morais. Foi, precisamente, esta particularidade que resgatou o cinema

da mera questão comercial e o convocou para as fileiras da atividade criativa através da busca de uma forma narrativa mais elaborada e culminando na criação de uma gramática cinematográfica, ao reunir e aperfeiçoar as primeiras descobertas desta linguagem e das suas técnicas, que influenciaram os filmes realizados a partir daí.

Nas primeiras décadas do século passado, esta inovação tecnológica teve um impacto impressionante nos hábitos sociais de milhões de americanos que desfrutavam desta nova forma de entretenimento, pois ir ao cinema emergiu como um denominador cultural comum, proporcionando a uma grande parte da população rituais sociais semelhantes, conforme podemos constatar na seguinte citação:

(...) by the 1920s the cinema had definitely become an institution – an integral feature of the experience of being an American in the twentieth century. Going to the movies became as commonplace as going to school, to work, or to church. For earlier generations, it was as familiar an activity as watching television has become today. (Belton 2009: 4)

No seu início, o cinema era fruído apenas pelo povo e estava longe de atingir as outras camadas sociais. Considerado como uma atração de feira e uma mera fonte de entretenimento, revelou-se, porém, uma atividade de lazer simples na sua essência, mas pejada de complexidades, sobretudo no papel preponderante que o cinema, como meio de comunicação de cultura de massas, desempenhou na vida cívica e social do país.

A grande diversidade de temáticas abordadas por inúmeros realizadores, ao longo da história do cinema, transformaram-no numa fonte de informação e de disseminação de conhecimento inesgotáveis, em diferentes campos do saber, mas muito em particular da história. Durante mais de cem anos, os filmes serviram como um meio poderoso de disseminação de ideias para milhões de pessoas que “mais facilmente viam no ecrã coisas que hesitariam em ler.”

Em virtude de ser considerada uma arte completa, uma vez que representa a vida do indivíduo em movimento, teve um papel decisivo na formação do homem do século XX, assumindo uma função social. Assim, o cinema ao ser aceite como uma expressão estética nova pelos intelectuais alcançou projeção e, em simultâneo, experimentou libertação da desconfiança que o circundava, elevando o seu nível e debruçando-se, muitas vezes, sobre acontecimentos do seu passado.

Segundo o historiador Georges Lefèbvre, a História é a memória do género humano, o que lhe dá consciência de si mesmo, isto é, da sua identidade no tempo, desde a sua origem; sendo, por consequência, o relato do que, no passado, deixou marca na memória dos homens. Esse relato do passado é, inevitavelmente, baseado num conjunto parcial de factos que tem de transpor vários obstáculos para poder ser considerado parte integrante da História. O historiador nem sempre tem acesso a todos os factos de um acontecimento do passado, pois os documentos perdem-se e as memórias desvanecem-se, deixando a História parecer “an enormous jig-saw with a lot of missing parts.” (Carr 1990: 13) Uma parte crucial do papel do historiador consiste em seleccionar, organizar e filtrar o material disponível para que estes conjuntos incompletos possam responder a uma série de perguntas, formando, assim, uma base de dados essencial para o historiador. Mas uma questão pertinente se coloca: poderemos depreender que o material resultante dessa seleção é objetivo e rigoroso ou será apenas uma pequena porção dos dados coligidos que dependem da sensibilidade do historiador?

Segundo os historiadores Marc Bloc e Lucien Febvre, a história deve problematizar de modo a que as interrogações e a formulação de hipóteses devam ser respondidas pelos documentos. “A História é sempre escolha, por isso, o facto é sempre criado, ou melhor, recriado.” (Febvre 1989:24) Deste modo, os problemas e hipóteses de explicação refletem sempre, de forma mais ou menos direta, o cenário em que o historiador se move. A história faz-se “com tudo o que sendo próprio do homem, dele depende, lhe serve, o exprime, torna significativa a sua presença, actividade, gostos e maneiras de ser.” (*Ibidem*)

A arbitrariedade do cientista social, segundo E. H. Carr, na obra *What is History?* baseia-se na premissa de que os historiadores determinam que perguntas devem colocar, que dados devem utilizar e que interpretação desses factos é a mais credível. “ (...) facts speak only when the historian calls on them: it is he who decides to which facts to give the floor, and in what order and context” (Carr 1990: 11) Nesta perspetiva, devemos entender a história como um discurso preocupado em construir uma tentativa de interpretação dos factos ocorridos num dado lugar físico e temporal, evidenciando a complexa relação entre objetividade e subjetividade e alertando para a inviabilidade absoluta da imparcialidade. Assim, a função do historiador consiste em transformar factos brutos em narrativas históricas coerentes, sendo a história o produto final do que os historiadores fazem, isto é, uma escrita especializada e organizada pela necessidade de

explicar e interpretar acontecimentos do passado, mas que não se reduz apenas àqueles factos.

A centralidade deste aspeto interpretativo da história conduziu a que alguns historiadores invertessem a ordem das prioridades sugeridas pela visão positivista, que na opinião de Georges Duby, se baseava, sobretudo, em factos que tinham sido “interrogado[s] de uma maneira quase policial, na vã esperança de atingir a realidade dos factos.” Segundo Duby, a pertinência da questão não se prende com a realidade dos factos, mas com “a maneira como as testemunhas, os autores desses grandes textos narrativos tomaram consciência dos factos que relatam.” (Goff 1978: 41). A observação do historiador é colocada ao nível do imaginário coletivo. “E, neste domínio, os textos dos historiadores antigos não são os únicos dignos de atenção, mas todo o conjunto de documentos em que se revela o imaginário, a literatura hagiográfica (...) os inumeráveis textos em que se exprime a visão que os homens do passado tinham da realidade concreta.” (*op.cit.* 41-42). Deste modo, o estudo histórico é concebido como uma atividade essencialmente interpretativa, mais semelhante à escrita literária do que à atividade científica rigorosa, que foi seguida pelas gerações de historiadores anteriores.

Numa mesa redonda, dinamizada pela Magazine Littéraire, em que participaram Philippe Ariès, Michel de Certeau Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie e Paul Veyne e cujo registo se encontra na obra *A Nova História* da autoria de Le Goff, Michel de Certeau a propósito desta questão refere:

Há que indagar também a respeito da «encenação» da História, no momento em que se multiplicam as suas possibilidades e em que ela se inscreve mais manifestamente como uma variante dentro do campo mais vasto do espectáculo. Em que medida é histórica uma representação literária ou filmada? Como o discurso histórico é um espectáculo específico? (Goff: 1978: 20)

Sem dúvida, que estas palavras levantam a questão da validade histórica presente num texto literário e fílmico, mas é um facto que os historiadores franceses, de Voltaire a Foucault, passando por Thiers, Michelet, Tocqueville ou Lucien Febvre, caracterizados por um estilo literário, não consideravam a escrita como um problema interno da disciplina, mas sim o seu próprio produto. Le Goff sintetiza esta problemática referindo-se à semelhança existente entre ambos:

A metodologia actua como se tudo se passasse nos arquivos, grutas onde nasceriam os historiadores, e como se a própria produção fosse «literatura» pertencente à genialidade individual dos heróis saídos dessas cavernas. De facto, a História, arte de tratar os restos, é também uma arte de encenação, e as duas estão estreitamente ligadas. (Goff: 1978: 20-1)

O historiador Hayden White exemplifica esta tendência através da sua conceção de história em que dá ênfase ao papel construtivista do historiador e a multiplicidade de interpretações que podem ser oferecidas para cada conjunto particular de factos. Para White, a história não se resume a um exercício científico, mas, sobretudo, literário, isto é, uma operação de criação da ficção que depende da sutileza do historiador para proceder à correspondência entre uma estrutura de enredo específico e o conjunto de acontecimentos históricos que deseja dotar com um significado particular. (White 1978:85)

Secundando esta opinião, Philippe Ariès afirma que “O texto teórico em História tende a funcionar como uma ficção.” Esta questão é, também, referida pelo historiador Paul Veyne quando aborda a questão do texto histórico “como uma relação entre a construção de uma «intriga» e o prazer do autor”, funcionando o trabalho do historiador como “a maquinaria social e técnica da indústria historiográfica, ou seja, um conjunto de instituições produtoras análogas – uma fábrica que se repartisse entre mausoléus de arquivos, centros de investigação, estruturas de ensino, editoras, etc.” (Goff 1978: 31-32) Paul Veyne acrescenta que “ (...) A História (...) a partir de arquivos, só fabrica planos do passado, só põe em marcha (o que é capital) a crença ou a credulidade do público. Por meio de ficções, ela faz acreditar.” (*Ibidem*) Contudo, estas ficções necessitam de “regras, modelos controlos que intervêm neste trabalho e lhe dão uma carapaça científica.” É precisamente a questão da cientificidade que estabelece “ (...) os limites no interior dos quais se pode traçar o *slalom* da narrativa.” (*Ibidem*) O historiador refere que tratando-se de uma obra de ficção:

Aí se representam, como em cena, o «estilo» e os fantasmas do actor, a sua arte de dar crédito ao seu discurso, a sua habilidade de fazer esquecer aos leitores aquilo de que não se fala, de fazê-los tomar a parte pelo todo de uma época, de fazer crer, através de todas as manhas da narrativa, que um argumento conta tudo o que se passou. A ilusão narrativa e teatral consiste num passe ilusionista que transforma em discurso sobre o real a fabricação de um texto a partir de restos documentais. Por aí

se insinua a autoridade que o historiador pode pôr ao serviço de uma didáctica, de uma normatividade social, de um poder ou de uma ideologia, fazendo crer que a lei de hoje é o real ou é a razão. (*op. cit.* 32)

Na ótica de Paul Ariès, esta arte da “ (...) encenação sedutora baseada no “prazer de compreender, de reatar relações com os desaparecidos ou de ler notícias de um outro mundo”, (*op. cit.* 33) aumenta o deleite de escutar um outro mundo fazendo “ (...) esquecer o que tornou possível os restos de que são feitos: o murmúrio de um corpo social, o imenso rumor das práticas antigas, tudo aquilo que se calou e que a História substituiu pelas suas ficções.” (*Ibidem*) Apesar das críticas a que esta abordagem da história foi sujeita, o reconhecimento da possibilidade de múltiplas perspetivas em relação a um conjunto de factos revela-se útil para compreender algumas das formas em que filme e história se relacionam.

As ligações do cinema com a história podem ser analisadas segundo várias vertentes. Por um lado, o investigador pode enveredar pelo caminho da história do cinema, uma área que se ocupa da historiografia do cinema. Por outro, a história no cinema que usa os filmes como meio de representação do passado, sendo estes encarados como fontes documentais para a história. É precisamente esta a abordagem que pretendemos seguir neste trabalho.

2.1.1. Narrativa Literária e Narrativa Histórica

(...) a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, (...) a narrativa está sempre presente, como a vida.

(Barthes 1989: 103-4)

Partindo das palavras de Barthes, o ato de narrar é inerente ao ser humano que sempre sentiu a necessidade de contar os acontecimentos, organizando-os sequencialmente num determinado espaço e tempo.

Numa abordagem simplista, a história e a literatura apresentam-se como duas áreas irreconciliáveis, mas enquanto a primeira se dedica ao estudo do homem no tempo, procedendo à análise de processos e acontecimentos ocorridos no passado, logo apresentando uma correlação estreita com o factual, a segunda, ao ser considerada uma manifestação artística que pressupõe um ato de recriação da realidade, fruto da visão do autor, partindo do seu sentir, dos seus pontos de vista e de técnicas narrativas apropriadas, encontra-se conotada com o fictício.

Ao longo dos tempos surgiu a preocupação em estabelecer os limites entre o texto histórico e o texto literário dando origem a teorias que, por um lado, traçam a área de ação de cada uma delas propondo separações bem nítidas, por outro, procuram encontrar traços semelhantes em que as características de uma facilita a abordagem de outra.

Segundo Aristóteles, o historiador e o poeta desempenham papéis distintos sendo que “ (...) a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer.” (Aristóteles 1996: 39) Esta ideia do filósofo grego é reiterada por Carlos Emílio Faraco quando nos apresenta a reflexão de Cervantes que distingue a escrita histórica da ficção poética referindo:

(...) uma coisa é escrever como poeta, outra como historiador: o poeta pode contar ou cantar coisas não como foram, mas como deveriam ter sido, enquanto o historiador deve relatá-las não como deveriam ter sido mas como foram, sem acrescentar ou subtrair da verdade o que quer que seja. (Faraco 1998: 43)

No século XIX, assistiu-se a uma tentativa de rutura da história em relação à arte e à filosofia, na busca de um estatuto científico. Segundo José Carlos Reis, para se distanciar da influência da filosofia, a história recorreu ao material empírico representado pelas fontes e à perspectiva objetivista do pesquisador para evitar as interpretações apriorísticas, idealistas e “a-históricas”.

Por sua vez, a rutura com a arte, mais especificamente com a literatura, residia na determinação de libertar os seus textos dos elementos retóricos que, de modo geral, são utilizados pela literatura, preconizando o estilo direto e a transparência quanto ao seu objeto, seguindo a ótica de Dominick La Capra. Apesar destes esforços de rutura, a influência da filosofia e da literatura continua a fazer-se sentir, sobretudo nos termos teóricos da filosofia e nos aspetos formais da literatura.

No âmbito do nosso trabalho importa considerar os laços que se estabelecem entre a história e a literatura, sobretudo a ligação entre narrativa histórica e narrativa literária. Por conseguinte, torna-se premente uma definição do conceito de narrativa com o intuito de distinguir estes dois tipos de narrativa.

Genette considera “ narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita.” (Genette 1971:257) Paul Ricoeur propõe uma definição um pouco mais alargada sustentada na ideia de W. B. Gallie, que a considera:

Uma história [que] descreve uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e das personagens e engendram uma nova prova (predicament) que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à sua conclusão. (Ricoeur 1994: 214)

Porém, esta definição revela-se insuficiente porque o ato de narrar a história necessita da presença de um narrador ou de um meio narrativo e de ausência dos eventos narrados, uma vez que esses acontecimentos estão presentes como ficção, mas ausentes como realidades, na aceção de Scholes. Estas premissas abrangentes podem compreender os textos narrativos ficcionais, mas também os de âmbito histórico.

Partindo destes pressupostos, uma história tratada pela literatura ou pela história apresenta semelhanças no modo como o leitor percebe a mesma, na medida em que o enquadramento da narrativa busca uma aproximação entre o leitor e o conteúdo da história. Um texto literário implica um enredo quer seja verídico ou ficcionado, isto é, um conjunto de factos e a sua relação causal que tem como elemento estruturante o conflito, considerado um qualquer componente da história que se opõe a outro criando tensão. O conflito desenvolve-se em quatro partes distintas: exposição, complicação, clímax e desfecho. Assim, o leitor acompanha a exposição feita por aquele que narra, pessoa ou meio narrativo qualquer, percebendo a ligação entre os factos, partindo do evento inicial que desencadeia o processo até ao seu desfecho, a parte final da narrativa que revela o resultado do conflito, podendo este ser resolvido ou não.

Num processo análogo ao literário, a escrita do texto histórico, necessita de um fio condutor, mesmo nos factos que configurem incoerências, este pode-lhe conferir um sentido mais abrangente, não se restringindo à aglomeração de elementos, mas possibilitando um quadro lógico de modo a expor uma imagem compreensível. Nesta imagem e, seguindo a ideia de Ricoeur, os feitos podem ser de âmbito individual ou coletivo, pois esse facto não afeta o desenrolar da história.

Voltando ainda à questão do enredo, Paul Veyne, defende a necessidade de uma intriga no texto histórico, que ele considera: “ (...) uma mistura muito humana e muito pouco “científica” de causas materiais, de fins e de acasos; numa palavra, uma fatia de vida (...) ” sendo esta da responsabilidade do historiador, na medida em que é da sua competência escolher aquilo que deve figurar como parte do enredo, pois “ (...) o historiador recorta a seu bel-prazer e onde os fatos têm as suas ligações objetivas e a sua importância relativa”. (Veyne 1983: 48)

Deste modo, o historiador Paul Veyne problematiza a legitimidade do texto histórico colocando à prova o seu estatuto puro e objetivo. Pois para o historiador, a intriga, ou fatia de vida, levanta questões acerca do carácter subjetivo da história relativamente ao modo como organiza, seleciona e produz factos. Assim, o facto histórico resulta de uma intriga tecida pelo historiador mediante documentos, utilizando recursos artísticos e, portanto, ficcionais intrínsecos ao enredo da narrativa histórica, aludindo, assim, à aproximação da narrativa histórica à literária, mais precisamente, ao romance. Citando as palavras do historiador:

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, à primeira vista, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como, tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocarmos os dez últimos anos que vivemos. (Veyne 1982: 11)

Na perspetiva de Hayden White, o discurso histórico encontra-se eivado de técnicas presentes na urdidura de um romance, pois cabe ao historiador adaptar a “ (...) estrutura específica de enredo com o conjunto dos acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se, sobretudo, de uma operação literária,

criadora de ficção.” (White 1994: 102) que depende do historiador que escolhe todos os elementos da narrativa, incluindo o seu conteúdo, o modo como vai apresentar os factos bem como os pressupostos ético-ideológicos, conferindo ao seu trabalho singularidade. Hayden White clarifica que ao ser um sistema de signos:

(...) a narrativa histórica aponta simultaneamente para duas direções: para os acontecimentos descritos na narrativa e para o tipo de estória ou *mythos* que o historiador escolheu para servir como ícone da estrutura dos acontecimentos. A narrativa em si não é o ícone; o que ela faz é descrever os acontecimentos contidos no registro histórico de modo a informar ao leitor o que deve ser tomado como ícone dos acontecimentos “familiares” a ele. (White 105)

Torna-se necessário esclarecer que a matéria-prima do historiador é a realidade, ele trabalha com “factos reais, documentados, factos relacionados a pessoas com nome, que moram em determinado lugar, que comem, passeiam, sofrem, amam, etc.” (Fáraco 1998: 43) Sempre que o historiador narra os acontecimentos relativos ao passado, ele tem recorrer às fontes e incluir as informações nelas contidas, os factos objetivos, mas, simultaneamente, dá uma explicação dos mesmos, fruto dos padrões interpretativos da cultura em que está inserido e que o condicionam, apresentando, deste modo, uma representação desses factos.

A ideia de Peter Burke de que a História apresenta “uma reelaboração de um real fugidio, cheio de desvãos e arestas, [que] tem seu tanto de ficção, fantasia, invenção. (Couto 1994: 4) parece ser consensual, contudo não se trata de uma homologia entre o discurso histórico e o literário, pois os seus atributos são díspares quer relativamente ao conteúdo quer à forma.

Em termos de conteúdo, enquanto o historiador objetiva trabalhar com factos reais do passado, o escritor visa a produção de um texto verosímil, uma “representação” do real buscando inspiração na realidade que serve de objeto de estudo do historiador, mas ficcionando-o através da introdução de personagens e acontecimentos históricos.

A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e

adquiriram outra, graças a imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social. (Coutinho 1978: 9-10)

Esta reelaboração do real no fictício, estabelece uma relação entre texto e contexto, admitindo a possibilidade de a obra literária poder pertencer ao campo dos documentos históricos, todavia persiste o pacto com a verosimilhança, não com a verdade dos factos.

O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades fatuais. Os fatos que manipulam não têm comparação com os da realidade concreta. São as verdades humanas gerais, que traduzem antes um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida, e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida, o qual sugere antes que esgota o quadro. (*Ibidem*)

No que respeita à forma, ambos historiador e escritor se socorrem de recursos narrativos. Contudo, a sua atitude perante os recursos é que estabelece a dissemelhança entre as duas narrativas.

O historiador e ensaísta Tzvetan Todorov, na obra *Poética da Prosa*, aborda a relação entre a história e a literatura. Quando se refere à obra literária, destaca que ela é história, na medida em que: “ (...) evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real.” E acrescenta que o nosso acesso a essa história poderia ter sido facultada “por um filme (...) ou pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe.” Assim, não são os acontecimentos relatados *per si* que contam mas o modo pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (Todorov 1971: 213)

Aludindo à história, Todorov define-a como sendo “ (...) uma convenção, ela não existe ao nível dos próprios acontecimentos. (...) A história é uma abstração pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe em si.” (*op. cit.* 214) Por sua vez, para Paul Ricoeur “toda história é narrativa” logo, defende a consciência da narratividade da história, apontando a sua singularidade face à narrativa literária, não confundindo estas duas modalidades narrativas. Na sua opinião, uma das peculiaridades da narrativa

histórica consistia em se apresentar como um discurso cuja intencionalidade apontava para um referente real do passado, não preconizando, contudo, que a narrativa como uma dimensão fundamental para o discurso histórico se ficcionasse, quando muito, a narrativa histórica poderia reivindicar para si o “duplo estatuto de realidade e ficção”, conforme refere no seu artigo intitulado “História e Retórica”.

Tendo em consideração as concepções enumeradas sobre a literatura e a histórica, gostaríamos de ressaltar, que em virtude destas duas áreas do conhecimento apresentarem características particulares inerentes a cada uma delas e que o que se preserva são representações do real concreto, ambas literatura e história constituem impressões e imagens formuladas através de discursos narrativos de uma realidade objetiva ou apenas de um pressuposto verosímil.

2.1.2. O Texto Fílmico: uma Fonte Documental da História

Segundo o historiador inglês Eric Hobsbawn, o cinema, uma nova forma de arte destinada às massas, tem revolucionado “a maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo.”⁹ É inegável o impacto que a sétima arte tem tido na sociedade, todavia a legitimidade das imagens cinemáticas tem sido contestada como objeto de estudo da história e uma das primeiras barreiras deveu-se à concepção e método de estudo preconizado pelos historiadores positivistas. Com efeito, para os franceses Langlois e Seignobos, os documentos escritos serviam de ponto de partida e de chegada para a reconstrução do facto histórico.

O filósofo Henri Berr foi um dos primeiros pensadores a reagir contra a concepção da Escola Positivista, tendo fundado, em 1900, a *Revue de Synthèse Historique*, em que colaborava com um conjunto de especialistas em diferentes disciplinas. Segundo Berr, a história não se limitava apenas ao exercício da erudição, mas pontuava-se pelo estudo das experiências humanas.¹⁰ No segundo decénio do século XX, erguendo-se contra a dominação da Escola Positivista, uma nova tendência da historiografia francesa

⁹ Entrevista concedida ao Jornal brasileiro *Folha de S. Paulo*, em 4 de Junho de 1988.

¹⁰ Klepsidra. *O Positivismo, os Annales e a Nova História*. Angela Birardi, Gláucia Rodrigues Castelani, Luiz Fernando B. Belatto. Consultado em agosto de 2007.

<[http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2007/doc%20\(51\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2007/doc%20(51).pdf)> Consultado em agosto de 2007.

concentra-se na Universidade de Estrasburgo liderada por um grupo interdisciplinar de historiadores. Lucien Febvre, A. Colin e Marc Bloch, exprimem-se, de modo bastante discreto, na *Revue de Synthèse* durante os anos 1920 e mais abertamente na *Revue des Annales* durante os anos 1930. (Bourdé e Martin 2000: 119)

Em 1929, a revista *Les Annales d'Histoire Économique et Sociale* surgiu a partir de dois dissidentes da revista *Synthèse*, Lucien Febvre e Marc Bloch, tendo sido deslocada para Paris, numa tentativa de renovarem a história baseando-se nos seguintes objetivos: promover a pluridisciplinaridade, favorecer a união das ciências humanas, passar da fase dos debates teóricos (da revista *Synthèse*) para a fase das realizações concretas. Esta publicação ao insurgir-se contra a preocupação com a erudição, que privilegiava a dimensão política, dando grande ênfase ao acontecimento, preconizava uma aproximação das outras ciências humanas, dirigindo a atenção da vida política para a atividade económica, a organização social e para a psicologia coletiva.

O movimento intelectual que se criou em redor dos *Annales*, embora seja denominado de Escola, não se constituiu como um corpo fechado de princípios restritos. Pois apesar de haver uma certa unidade na sua composição, cada pensador possuía as suas próprias convicções, não seguiam uma homogeneidade doutrinária, devido à diversidade de abordagens históricas que preconizavam. Peter Burke refere que este movimento passou por diversas reformulações, podendo ser identificadas três fases distintas: a primeira fase de 1920 a 1945: a segunda identificada no período pós-Segunda Guerra Mundial; e uma terceira fase, que se inicia por volta de 1968. (Burke 1991: 112)

Na primeira fase, destacam-se os trabalhos de Lucien Le Febvre e Marc Bloch, que projetaram as ideias do movimento a nível internacional, sendo os inovadores mais radicais do discurso histórico, pois insistiam na busca de uma História da “realidade” humana como a economia, a vida material, a Geografia, tendo iniciado também o estudo das mentalidades. Seguindo esta conceção, o homem era o supremo e único objeto do trabalho do historiador. Partindo de uma necessidade de se renovar e de se manter atual, a segunda fase dos *Annales* surge no período pós-Segunda Guerra Mundial, dando primazia ao estudo dos aspetos económicos em detrimento de outros, como o estudo da história-cultura, das mentalidades. Nessa fase, foi notória a repercussão da publicação, sobretudo devido à influência de Fernand Braudel, apesar da “divisão interna dos trabalhos nos *Annales*. Enquanto Braudel investia nas questões da “civilização material”, Febvre trabalhava com o desenvolvimento de uma História das mentalidades” (Reinato, 2002: 115).

Na terceira fase do movimento dos *Annales*, denominada Nova História¹¹, por volta de 1968, destaca-se a preocupação dos historiadores Jacques Le Goff, E. Le Roy Ladurie, Marc Ferro, Duby, entre outros, que reivindicavam uma História experimental e científica e na interligação entre a História e as ciências sociais. A História das Mentalidades ganhou grande impulso. Houve a incorporação de novas temáticas e novas abordagens, assim, questões como a infância, o sonho, o corpo e o odor foram estudadas. O estudo compartimentado da História, seguido pela terceira geração dos *Annales*, foi alvo de críticas pois segundo esta perspectiva, a busca de uma construção histórica visando a totalidade, considerada uma das suas particulares, tinha-se perdido.

Na última década do século XX, a *Revue des Annales* passou por um processo de crítica interna e de crise, em que se discutiu e reavaliou a aliança desta revista com as Ciências Sociais. A História extrapolou a preocupação com o homem como ser social, necessitando de entendê-lo numa dimensão mais ampla. A crise de diálogo entre a História e as Ciências Sociais radicaliza o processo de repensar o papel da história no interior da *Revue des Annales*. Além disso, como processo de mundialização da produção histórica, os *Annales* passaram a representar apenas mais um grupo de discussão sobre o ofício e os caminhos da História. Um caminho ainda não dispensável, mas com uma força de orientação muito menor (*op. cit.* 120).

A concepção de uma nova visão da História originou-se a partir do frutífero encontro de historiadores, filósofos e geógrafos e nasceu sob a influência das Ciências Sociais, tirando a História do seu isolamento disciplinar e abrindo-se às problemáticas e às metodologias existentes nas outras ciências sociais, numa verdadeira relação interdisciplinar. O grupo de estudos que se originou, a partir desse encontro, questionava a concepção de história metódica, designada “positivista”, isto é, recusava a História produzida para o “enaltecimento do Estado-Nação” (*op. cit.* 106). Com efeito, esta concepção de História encontra-se “prisoneira do factual, do acontecimento”¹², sendo a história política o seu objetivo principal, “privilegiava as biografias dos grandes, centrava seu foco nas histórias das elites, dos estados, das grandes instituições. Pontuada de momentos-chave – guerras, revoluções, pestes e crimes – ela não levaria em linha de conta os processos que antecediam estes fenómenos, nem a participação do povo na

¹¹ “Nouvelle Histoire” em francês.

¹² Isabel Lustosa. “A História da História.”

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/isabel_lustosa/artigos/resenhas/main_isabel_nova...> Consultado em janeiro de 2004.

história.” (*Ibidem*) Por sua vez, a Nova História projeta o seu enfoque nas questões sociais, “servindo tanto à história económica quanto à das mentalidades e à estrutural, a longa duração parece ser a marca da história nova.” (*Ibidem*)

Na opinião de Goff, a História e a historiografia receberam, dos marxistas, um estilo e uma “imagem de marca” sólidos e que pareciam indestrutíveis. “Mas eis que surge uma História (...) Nova porque põe em causa o próprio lugar do observador, do historiador (...) Nova também porque os objetos da história (...) mudaram.” (Goff 1978:9) Da História dos grandes homens e das grandes sínteses, passou-se à História dos povos e das mentalidades, rica mas menos fácil de delimitar. Na perspectiva deste grupo, todos os contributos são válidos para entender o homem e o seu percurso na sua globalidade e complexidade. As tendências desta renovação no conhecimento histórico manifestaram-se na ampliação dos centros de interesse do historiador. Deste modo, aos testemunhos escritos, iconográficos ou arqueológicos juntaram-se os testemunhos orais ou gravados da história recente.

A História Nova surgiu em oposição à História positivista do século XIX, com o objetivo de a libertar do seu isolamento, afirmando-se global, total e reivindicando a renovação de todo o campo da história. Segundo esta nova corrente de pensamento e movimento intelectual que perpassa pela Escola dos Anais, a “verdadeira Ciência Humana, ao congregar métodos e experiências de todas as disciplinas da área entre as quais constam Sociologia, Psicologia, Geografia, Antropologia, e Artes”¹³ torna-se mais abrangente, todavia a História Nova não se contentou em abrir novos horizontes: “Ela se afirma como história global, total, e reivindica a renovação de todo o campo da história” (Le Goff 1978:27). Para acompanhar essa nova conceção de história, amplia-se a noção de documento histórico, assim são consideradas como fontes:

(...) escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, Documentos orais, uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem. (*op. cit.* 28-9).

¹³ Olivia Pavani Naveira. “Os Annales e as suas influências com as Ciências Sociais”. <<http://www.klepsidra.net/klepsidra16/annales.htm>> Consultado em agosto de 2007.

Nesta perspetiva, o campo do documento histórico na reconstrução dos factos da história foi alargado e o documento único deu lugar a uma multiplicidade de testemunhos. A partir da década de 1970, o alargamento do campo do documento histórico na reconstrução dos factos da história, que surgiu com o processo de reformulação do conceito e dos métodos da história, consolidou o cinema, não só como uma fonte de prazer estético e de divertimento, mas também, como agente transformador da história e como registo da mesma. Esta inovação permitiu que o filme passasse a ser encarado como um possível documento da investigação histórica, um testemunho da sociedade que o produziu, um reflexo das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas.

Em meados da década de 1970, o historiador francês Pierre Sorlin referia que os documentos visuais eram utilizados de forma marginal e secundária pelos estudos históricos e que na maior parte dos trabalhos de história, a iconografia era encarada unicamente como uma ilustração, tornando-se um anexo da bibliografia. À medida que o debate lançado no campo da reflexão histórica nas décadas de 1960 e 1970, realçou a necessidade da utilização de outro tipo de fontes na investigação histórica. Em virtude da linguagem própria que lhe é intrínseca, a imagem não se limita a ilustrar ou a reproduzir a realidade, ela reconstrói-a num dado contexto histórico.

Na aceção do historiador Michel Vovelle, a iconografia surge como uma fonte privilegiada no domínio da história das mentalidades e, neste contexto, de ampliação do campo de investigação, o filme pode ser encarado como documento de estudo da História. A investigadora Mônica Almeida Kornis no artigo “Cinema e História: um debate metodológico” também segue este raciocínio na medida em que na sua ótica o filme propícia:

(...) a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registo fílmico - ficção, documentário, cinejornal e atualidades vistos como meio de representação da história, refletem contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica.¹⁴

¹⁴ Mônica Almeida Kornis. “História e Cinema: um debate metodológico.”
<http://www.cliohistoria.110mb.com/videoteca/textos/historia_cinema.pdf> Consultado em janeiro de 2011.

Deste modo, o filme passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento, pois os vários elementos estéticos específicos da cinematografia, como por exemplo, a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmara, a iluminação, a utilização ou não da cor, conferem-lhe um significado singular que transfigura e explica aquilo que foi recortado do real.

Tendo este enquadramento como pano de fundo, o historiador francês Marc Ferro dedicou-se ao estudo do cinema como fonte da história e produziu vários trabalhos com o intuito de estabelecer novas abordagens teórico-metodológicas na relação cinema-história.

Cinéma et Histoire: en soi, ce titre a cesse de surprendre, tant le rapprochement des deux termes, le rapport entre les deux univers que ceux-ci recouvrent sont devenus comme des évidences. Pourtant, lorsque fut avancée, à l'aube des années dix-neuf cent soixante, l'idée d'étudier les films comme des documents et de procéder ainsi à une contre-analyse de la société, l'ordre universitaire s'émut. (Ferro 2003: 11)

Considerado pioneiro na teorização e aplicação da relação cinema-história, Marc Ferro publicou o artigo “Le filme: une contre analyse de la société, na obra colectiva *Faire l'Histoire*, dirigida pelos historiadores franceses Jacques Le Goff e Pierre Nora, em 1974. Nesta obra, os historiadores são de opinião que a História acompanhe os novos problemas, as novas contribuições e os novos objetos surgidos no campo epistemológico desta ciência. A história das mentalidades alarga o campo de ação da história e remete o historiador para o estudo do não revelado “os silêncios da História”.

A atitude do historiador perante o “fazer história” mudou substancialmente, pois ao privilegiar a história-problema, visa um diálogo com as outras ciências, e desenvolve, ao mesmo tempo, o alargamento do campo do documento histórico. Estas mudanças a nível da historiografia só foram possíveis devido às mudanças sociais que ocorreram ao longo do século XX.

2.1.3. O Filme Enquanto Discurso Histórico

Para levar a cabo a consecução de um estudo sustentado sobre a relação história-cinema sentimos a necessidade de o consubstanciar a partir de perspectivas diferenciadas defendidas por alguns historiadores, a partir dos anos sessenta do século XX, com vista a perceber o modo como o filme era considerado pela história.

Na primeira metade do século passado, o cinema encontrava-se num limbo que separava a cultura de elite da cultura de massas e os historiadores não consideravam este meio audiovisual como um modo sério e fiável de recontar o passado. De um modo geral, os académicos estavam convictos de que o seu conhecimento da política, economia, vida social e cultural do passado era conhecimento verdadeiro. A recusa em aceitar o cinema como fonte e objeto de estudo do passado por parte dos historiadores ruiu na década de 1960, período que se caracterizou pelo questionamento da história tradicional por diferentes campos do saber, o que possibilitou a aceitação da cultura popular e, como consequência, a relação entre filme e conhecimento histórico.

Apesar de no início essa relação ter despertado apenas a curiosidade de alguns historiadores, no final da década de 1960, atingiu um número considerável o que conduziu à realização de reuniões, escrita de ensaios e à publicação de revistas e livros sobre esta temática. O primeiro passo foi dado aquando da realização, em Abril de 1968, da primeira conferência denominada “Film and the Historian”, organizada pelo Colégio Universitário de Londres. Seguiram-se encontros análogos no início e no meio da década de 1970, nas universidades de Utrecht e Gottingen, no centro de investigação interdisciplinar de Bielefeld e no Museu de Guerra Imperial em Londres, sendo o seu enfoque colocado, sobretudo, na produção, receção e valorização dos filmes de atualidade ou jornais cinematográficos.

Destes encontros iniciais emergiram três livros que se ocupavam de duas questões: a primeira, como os filmes de atualidades poderiam ser usados como documentos na pesquisa histórica e a segunda, como poderiam ser uma ferramenta na sala de aula. *The Historians and Film* foi a primeira obra a ser publicada em 1976. Tratava-se de uma coleção de ensaios, na sua maioria da autoria de historiadores britânicos que se focavam nas questões do filme de atualidades, filmes na sala de aula e como avaliar filmes como evidência histórica.

History and the Audio-Visual Media, publicado em 1979, compreendia ensaios que se enquadravam em três categorias: Problemas Didáticos, Materiais Cinematográficos e Televisivos como material para Historiadores e Análise de Conteúdo e Comunicação de Massas. Em 1981, surgiu *Features Films as History*, a primeira obra a debruçar-se sobre os filmes dramáticos e, muito em particular, a questão de como conjuntos de filmes realizados em determinados períodos poderiam servir de janela para a exploração de ideologias ou climas de opinião específicos. (Rosenstone 2006: 23) D. J. Wenden apresentou um ensaio neste volume defendendo a ideia que um filme de ficção pode clarificar um acontecimento histórico e serviu-se da análise do filme *Battleship Potemkin* de Sergei Eisenstein para explicar esta sua asserção. Após a comparação da narrativa do motim no navio com os documentos escritos que se debruçam sobre a mesma questão, Wenden sugeriu que, ao invés de criar uma realidade literal, Eisenstein utilizou a revolta no navio como um símbolo de todo o esforço revolucionário do povo russo em 1905. Deste modo, para o historiador, os filmes criam um tipo de história particular que difere da que encontramos nos livros, pois narram o passado de modo único devido à especificidade do meio. (*op. cit.* 22)

Esta problemática da noção do filme enquanto discurso histórico encontrou eco em Marc Ferro e Pierre Sorlin, na década de 1970. Na perspectiva de Marco Ferro, o filme é considerado um artefacto cultural, que não revela apenas informações sobre o período em que foi realizado, mas fornece uma contra-análise da sociedade. Apesar de, no início, negar a existência de uma escrita fílmica da história, em virtude do posicionamento ideológico a que os realizadores possam estar sujeitos, o historiador acredita que pode haver exceções, pois alguns cineastas realizam obras cinematográficas que se destacam das ideologias dominantes e da tradição cultural dos seus países, criando, assim, interpretações independentes da história e, desse modo, fazem “an original contribution to the understanding of past phenomenon and their relation to the present.” (Ferro 1988: 158-64)

Por seu turno, Pierre Sorlin, na obra *The Film in History*, dedica-se à questão de como o filme de longa-metragem reconstrói o passado, defendendo que os filmes históricos ao reconstruírem o passado de um modo imaginário, mesmo aqueles baseados em evidências históricas, são todos ficcionais. Outra questão que Sorlin levanta prende-se com o facto de os filmes não deverem ser analisados à luz da atualidade, mas do entendimento histórico da época em que foram realizados, dando como exemplo a problemática racial patente em *The Birth of a Nation* de Griffith. Segundo este historiador,

o filme não deve ser encarado como “uma interpretação pessoal bizarra nem uma interpretação comercial da Guerra Civil Americana e da Reconstrução, mas, na verdade, era um reflexo razoável da melhor história académica do seu tempo, o início do século XX.” (Sorlin 1980: 21, 159, 186)

Um novo contributo para o estudo da relação história-cinema surge em dezembro de 1988, num fórum da revista *The American Historical Review*, em que foram apresentados vários ensaios dos quais destacamos “History in images/History in words: reflections on the possibility of really putting history onto film” de Rosenstone¹⁵ e “Historiography and Historiophoty” de Hayden White. Apesar de terem surgido numa das revistas mais conservadoras de então, estes ensaios revolucionaram o modo como os historiadores se começaram a relacionar com os meios de comunicação visuais, pois enquanto Rosenstone defendia a ideia do filme como um meio sério de pensar sobre o passado, White criou um termo importante e útil “historiofotia” (“historiophoty”) que definiu como a representação da história e do nosso pensamento a seu respeito em imagens visuais e discurso fílmico. (Rosenstone 2006: 23)

A preocupação de Rosenstone consistia em entender os processos históricos, visto que na sua perspetiva o historiador será obrigado a inventar, re-inventar seu passado e o passado histórico sobre o qual se quer debruçar, criando formas diferentes de narrativa deixando de lado os clichês da história tradicional, do historiador clássico para quem a história se faz, sobretudo, com documentos escritos. Este posicionamento é fruto de uma convicção que surgiu, de modo, natural, no seu modo de ser e que encontrou forma em alguns teóricos americanos com quem manteve contacto como foi o caso de Haydan White.

A ciência histórica tem-se revelado uma disciplina em pleno desenvolvimento desde o surgimento da Escola dos Annales. Nas últimas décadas foi notório o esforço de revisão dos modelos historiográficos, o que provocou, por sua vez, a busca de novas abordagens teórico-metodológicas em história, “que nos têm permitido olhar o passado a partir de muitos pontos de vista e que têm aportado novos conhecimentos.”¹⁶ Concomitantemente, este clima intelectual facultou o questionamento do estatuto do

¹⁵ Professor catedrático de História no California Institute of Technology.

¹⁶ Citação retirada do artigo “História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” da autoria de Robert Rosenstone, publicado na revista *O Olho da História* n.5.

<<http://pt.scribd.com/doc/92990763/ROSENSTONE-Robert-Historia-Em-Imagens-Historia-Em-Palavras-pdf>> Consultado em janeiro 2009.

conhecimento histórico veiculado pela história e das fontes de estudo da mesma, tendo-se procedido ao alargamento da noção de objeto/documento, sendo este considerado todo o tipo de património que nos elucida sobre o homem e as suas relações com o meio. Deste modo, enquanto campo de conhecimento, a história apoia-se em fontes diversas: documentos, textos, imagens, objetos e outros indícios que lhe permitem ter acesso ao estudo das sociedades passadas. Robert Rosenstone¹⁷, à semelhança de Hayden White e Frank Ankersmith, defende que a história tradicional tem as suas limitações uma vez que insiste num determinado tipo de verdade histórica e tende a excluir as outras.

We live in a culture in which we have all been conditioned to see history as something solid, weighty, and (apparently) eternal as the thick tomes of those national and world history textbooks in which it too often gets buried. But it isn't, history is, rather a genre of writing or, to be more precise, a series of genres, each with its own conventions and practices which serve to define the kind of past each puts on the page. (Rosenstone 38-9)

A história escrita (erudita) apresenta as suas virtudes, porém a noção de que os factos históricos só poderão ser conhecidos através dos compêndios de história, isto é, dos meios convencionais, está ultrapassada. Estes historiadores sugerem a possibilidade de representar o passado usando formas de expressão contemporâneas, nomeadamente os media visuais, que desempenharam um papel preponderante no relatar das histórias que a nossa cultura conta sobre si mesma, quer seja sobre o presente ou o passado, sejam reais, ficcionais ou uma combinação das duas. Os benefícios da criatividade e da evolução tecnológica não podem ser ignorados ao quisermos perceber o sentido do passado e o resultado dessa união permite-nos “ (...) listen the voices of those who were for so long silent – women, subalterns, slaves, workers, farmers, country folk, commoners, sexual minorities. Now we also have the chance not just to hear these folk, but to see them as well.” (*op. cit.* 5)

Numa era em que os avanços tecnológicos revolucionaram a vida em sociedade, a principal fonte de conhecimento histórico tornou-se o meio audiovisual que providencia, ao público em geral e também aos cientistas sociais, o acesso aos relatos dos acontecimentos e factos históricos. Ao tratar o passado e ao atrair grandes audiências, este meio de expressão contemporâneo permite que possamos olhar o mesmo a partir de

¹⁷ Professor e consultor histórico.

muitas perspectivas. Mas será que este meio é o mais adequado para esse fim? Rosenstone questiona-se sobre esse aspeto do seguinte modo:

Não parece evidente que este é o formato para se elaborar trabalhos históricos que cheguem ao grande público? Pode-se fazer filmes históricos que satisfaçam ao que temos dedicado nossas vidas; a entender, analisar e recriar o passado com palavras? O cinema transformará nossa concepção de História? Estamos dispostos a isto? É possível explicar a história em imagens sem que percamos todos a dignidade profissional e intelectual?¹⁸

No artigo acima citado, o autor apresenta duas abordagens antagónicas sobre o papel do cinema no contar da história. A primeira defendida pelo historiador R. J. Raack refere que as imagens são mais apropriadas para explicar a história do que as palavras. “A história escrita convencional” é, segundo ele, tão linear e limitada que é incapaz de mostrar o complexo e multidimensional mundo dos seres humanos. Apenas as películas (capazes de incorporar imagens e sons, de acelerar e reduzir o tempo e de criar elipses) podem aproximar-nos da vida real, da experiência cotidiana das “idéias, palavras, imagens, preocupações, distrações, ilusões, motivações conscientes e inconscientes e emoções.” Apenas o cinema nos proporciona uma adequada “reconstrução de como as pessoas do passado viram, entenderam e viveram suas vidas”. Somente os filmes podem “recuperar as vivências do passado.”” (*Ibidem*)

Contra este posicionamento encontra-se o filósofo Jan Jarvie que sustenta que as imagens veiculam pouca informação e padecem de tal “debilidade discursiva” que é impossível transpor um tema histórico para a tela. No seu ponto de vista, a história, não consiste numa “narração escrita daquilo que se sucede” mas nas “controvérsias entre historiadores sobre o que se passou, os motivos pelos quais sucedeu e seu significado”. Ainda que seja correto que “um historiador possa explicar o seu ponto de vista por meio de uma película ou de um romance, como poderia defendê-lo, introduzir notas de pé de página e refutar os seus críticos?” (*Ibidem*)

Estas opiniões são partilhadas por muitos cientistas sociais. Contudo, apesar de não ser real o mundo histórico apresentado nos filmes, este não se distancia do mundo

¹⁸ Citação retirada do artigo “História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” da autoria de Robert Rosenstone.
<<http://pt.scribd.com/doc/92990763/ROSENSTONE-Robert-Historia-Em-Imagens-Historia-Em-Palavras-pdf>> Consultado em junho de 2010.

histórico extinto que surge nos livros de história e que durante anos foram consumidos e aceites como o conhecimento histórico inquestionável. Com efeito, estas duas formas de representação do passado ao abordarem acontecimentos históricos, fazem uso de conjuntos de convenções que foram desenvolvidas para que o homem pudesse falar de onde veio, onde está e para onde se está dirigindo, posição esta defendida por Rosenstone:

(...) the familiar, solid world of history on the page and the equally familiar but more ephemeral world history on the screen are similar in at least two ways: they refer to actual events, moments, and movements from the past, and at the same time they partake of the unreal and the fictional, since both are made out of sets of conventions we have developed for talking about where we human beings have come from (and also where we are and where we think we are going, though this is something most people concerned with the past don't always admit. (Rosenstone 2006: 2)

Assim, a realização de diferentes géneros fílmicos, nomeadamente longas-metragens dramáticas, mini-séries, documentários, docudramas históricos, desempenham uma relevância incontestável na nossa relação com o passado e na nossa compreensão dos factos históricos.

Gostaríamos de sublinhar que os relatos do passado efetuados pelo cinema - imagem em movimento - não tem como objetivo eliminar as formas antigas de história “(...) the past told in moving images, doesn't do away with the old forms of history – it adds to the language in which the past can speak.” (*op. cit.* 5), mas potenciar a capacidade de dar vida ao passado através da reconstituição de grandes acontecimentos da história, utilizando um meio com uma linguagem e técnicas próprias.

2.1.4. O Potencial do Filme na Reconstituição do Passado

Embora o posicionamento de alguns historiadores quanto ao potencial dos filmes para reconstruir os acontecimentos e factos do passado seja um pouco redutor pois insistem que o registo fílmico deve seguir os meandros da história, esquecendo-se que um filme é o produto final resultante da aplicação de uma série de características e

técnicas próprias do meio: imagem, som, representação, localização, guarda-roupa, edição, entre outros, que permitem a narração do passado de modo coerente e emocionante através de uma linguagem deveras *sui generis*.

Os historiadores revelam-se bastante críticos quando procedem à análise dos filmes históricos, porque defendem que um filme se deve manter fiel aos acontecimentos relatados nos compêndios de história, todavia este posicionamento é bastante discutível, pois o espectador deve ter a noção de que este género cinematográfico não se resume a uma coleção de factos. “It is a drama, a performance, a work that stages and constructs a past in images and sounds. (*op. cit.* 35) E, nesta perspetiva, a representação que nos surge no ecrã não se cinge apenas a uma representação histórica literal do acontecimento, mas feita de modo poético e metafórico, posição defendida por Rosenstone:

The power of the history on the screen emanates from the unique qualities of the medium, its abilities to communicate not just literally (as if any historical communication is entirely literal), and not just realistically (as if we can realistically define realism) but also, (...) poetically and metaphorically. (*Ibidem*)

A ideia de que obras históricas falam através de metáforas não é desconhecida e teóricos como Hayden White e Frank Ankersmith advogam o poder da dimensão metafórica em detrimento da dimensão literal ou factual. Segundo Ankersmith, as informações que possuímos sobre o passado são inúmeras e a dificuldade reside na assimilação de todos os factos. Daí que se torne essencial a linguagem que utilizamos para falar do passado, e neste aspeto, a linguagem fílmica toma um papel de relevância pois permite-nos aprender a interpretar.

Devemos também salientar que diversos cineastas ao realizarem produções históricas contaram com historiadores conceituados de modo a imprimirem às suas narrativas fílmicas uma maior credibilidade. Contudo, estas preocupações e necessidades dos cineastas da atualidade já tinham sido expressas pelos académicos, nomeadamente por Louis Gottschalk da Universidade de Chicago, em 1935, quando escreveu uma carta ao presidente da Metro-Goldwyn-Mayer exigindo que nenhuma obra histórica fosse apresentada ao público sem que um historiador idóneo desse o seu aval:

If the cinema art is going to draw its subjects so generously from history, it owes to its patrons and its own higher ideals to achieve greater accuracy. No picture of a

historical nature ought to be offered to the public until a reputable historian has had a chance to criticize and revise it. (*op. cit.* 20)

Esta opinião de 1930 continuou a ser perfilhada durante várias décadas por inúmeros estudiosos que persistiam na ideia de que o cinema deveria ter uma certa dependência em relação à aprovação de um historiador, quanto ao conteúdo de um filme de índole histórica.

No artigo “História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” Rosenstone socorre-se do seu próprio exemplo para explicar que, apesar de ter participado na adaptação cinematográfica de dois dos seus livros e de ele próprio ter sido consultor histórico, os filmes revelaram-se completamente diferentes das obras adaptadas.

O primeiro filme, *Reds* (1982), aborda os últimos cinco anos da vida de John Reed, um poeta e jornalista revolucionário e deu origem a um drama histórico de Hollywood. Com um orçamento a rondar os cinquenta milhões de dólares destinava-se ao público em geral. O segundo, *The good fight* (1984), era um documentário sobre a Brigada Abraham Lincoln, unidade de voluntários norte-americanos que participou da Guerra Civil Espanhola, com uma produção calculada nos duzentos e cinquenta mil dólares e dirigia-se a uma audiência televisiva minoritária.

Na sua opinião, ambos os textos fílmicos, abordam um acontecimento histórico importante, apresentam um bom número de factos autênticos e humanizam o passado, propõem uma interpretação do tema e defendem o compromisso político como um componente histórico, ao mesmo tempo que pessoal. Além disso, estas obras ligam o passado com o presente, sugerindo que a saúde de uma sociedade, e portanto do mundo, depende da reiteração deste tipo de compromisso. Todavia e, apesar de evocarem o passado através de imagens cativantes e personagens e diálogos atraentes, nenhum destes filmes pôde satisfazer todas as exigências de certezas e veracidade dos historiadores, pois:

Reds cai excessivamente na ficção e (...) *The good fight* tende a igualar a história e memória ao deixar que veteranos da Guerra Civil Espanhola expliquem sucessos que

ocorreram há mais de quarenta anos sem assinalar seus esquecimentos, seus erros ou ainda suas inovações.¹⁹

Segundo Rosenstone, a questão de uma adaptação fílmica com excesso de ficção ou com falta de rigor não podem ser consideradas as maiores violações do cinema à conceção tradicional da história, pois a problemática reside na sua propensão para “comprimir o passado e convertê-lo em algo fechado, mediante uma explicação linear, uma interpretação exclusiva de uma única concatenação de acontecimentos.” Consequentemente, “esta estratégia narrativa nega outras possibilidades, rechaça a complexidade de causas e exclui a sutileza do discurso histórico textual.” (Rosenstone 38)

Este facto levou a que o historiador refletisse sobre a dificuldade que existe em “moldar o passado em imagens” e que “os problemas mais sérios do historiador em relação ao passado narrado em imagens nascem da natureza e necessidades do próprio meio audiovisual.”²⁰

Os cineastas, apesar de partirem de pressupostos históricos credíveis, ao utilizarem estas ferramentas audiovisuais que lhes permitem criar enredos coerentes e emocionantes, são inúmeras vezes acusados de não relatarem a “verdade” ou a realidade dos acontecimentos. Contudo, não nos podemos esquecer que este meio não poderá seguir os padrões da história escrita devido às possibilidades e práticas inerentes ao mesmo. Deste modo, o tipo de história que o texto fílmico apresenta ao invés de ser alvo de críticas por parte dos historiadores, deveria ser encarado como mais uma ferramenta que o cientista social e o cidadão comum têm ao seu dispor para poder ter acesso ao passado, através de um meio tecnologicamente avançado cujos códigos, convenções, regras e práticas lhes deixam trazer o passado para o ecrã são diferentes dos da história escrita. O filme ao apresentar o passado no ecrã não pretende fazê-lo de forma literal, mas sugestiva, simbólica e metafórica.

Apesar de muitos historiadores menosprezarem o valor das obras cinematográficas em virtude de as considerarem mera ficção ou entretenimento ou então

¹⁹ Citação retirada do artigo “História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” da autoria de Robert Rosenstone.

<<http://pt.scribd.com/doc/92990763/ROSENSTONE-Robert-Historia-Em-Imagens-Historia-Em-Palavras-pdf>> Consultado em junho de 2010.

²⁰ *Ibidem*.

assinalando as suas incorreções, é cada vez mais notório o papel que o cinema desempenha no transportar dos acontecimentos históricos para a nossa cultura, visto que vivemos num mundo moldado pelo meios visuais e investigar de que modo os filmes trabalham para criar um mundo histórico torna-se premente. Esta ideia é defendida por Chopra-Gant em *Cinema and History: The Telling of Stories*:

If film has such an influence on the moulding of our consciousness of the past then it is crucial that we adopt a critical and analytical stance towards it, that we interrogate its epistemological status, its reliability and its aptness to the task of informing our understanding of history. (Chopra-Gant 2008: 98)

Tendo-se dedicado ao estudo da relação cinema-história, Rosenstone alvitra que o interesse crescente dos historiadores pelos meios visuais encontra-se associado ao facto de estes divulgarem o passado não só para os estudantes, mas para o público em geral. Acresce ainda a mudança de atitude relativamente aos filmes, sobretudo em conferências e revistas da especialidade que publicavam regularmente artigos e ensaios cujas temáticas se encerram na relação da história com o cinema. Há alguns anos seria impensável os académicos debruçarem-se sobre estes assuntos e Rosenstone refere a sua própria experiência para exemplificar esta questão:

When I was a graduate student some 35 years ago, historical journals never deigned to mention film, and our doctoral advisers would have tossed us out of the programme and directly into the university neuropsychiatric institute were we to have suggested a dissertation on a film topic or claim a film might successfully ‘do history’. (Rosenstone 2006:33)

Rosenstone questiona os métodos utilizados pelos historiadores para analisarem os textos fílmicos recorrendo para tal ao *site* sobre “história medieval no cinema” em que são apresentadas três listas de filmes, a saber: os piores e os melhores, segundo a exatidão histórica, e os melhores filmes medievais, enquanto cinema. Esta separação dá-nos uma perspetiva de como os historiadores percecionam os filmes de índole histórica.

De acordo com Rosenstone, as críticas inseridas neste *site* sobre filmes de interesse histórico, baseiam-se em critérios falíveis, como por exemplo, a exatidão dos detalhes, utilização de documentos originais, adequação da música e do visual ou a

aparente conformidade de um ator para interpretar uma personagem cuja linguagem corporal, voz e gestos nunca poderemos conhecer a partir dos registos históricos. Todos estes critérios podem (ou não) ser invocados como uma maneira de elogiar ou depreciar um filme. Críticas semelhantes são apresentadas em revistas como a *American Historical Review* e a *Journal of American History* em que são avaliados o conteúdo histórico dos filmes e o ponto fulcral reside no facto de nenhum dos filmes analisados poder ser considerado como um contributo para o nosso conhecimento do passado. Perante este cenário, Rosenstone propõe uma utilização diferente das teorias cinematográfica e histórica, pois as suas preocupações centram-se no modo como se conta o passado, isto é, como se faz a representação no presente do mundo extinto de acontecimentos e pessoas.

Ao longo da sua existência, o cinema produziu diferentes tipos de representação de acontecimentos do passado, disponibilizando ao público vários géneros fílmicos que ao exibirem abordagens distintas da história no ecrã, apresentam pressupostos distintos sobre a realidade histórica. Assim sendo, Rosenstone distingue três tipos de filmes históricos: a longa-metragem (filme dramático), o filme documentário e o filme histórico inovador ou de oposição, provando que os acontecimentos históricos, à semelhança do que acontece nos livros, se prestam a uma diversidade imensa de abordagens.

2.1.5. Registos Fílmicos Históricos

2.1.5.1. O Documentário

Apesar de o enfoque do nosso trabalho se situar no estudo do contributo do drama histórico de Hollywood para o narrar dos acontecimentos históricos e ser abordado de modo aprofundado, posteriormente, decidimos, contudo, abordar a história filmada através de outro género cinematográfico, o documentário histórico, para que possamos distinguir as características distintas destes dois tipos de registo.

A palavra documentário pressupõe uma relação direta com a realidade que passa pela seleção dos vestígios do passado e, posterior, envolvimento numa narrativa, sendo os filmes concebidos “com imagens originais e narrados por uma voz onisciente (a voz da história),” que se apoiam sobretudo “nas recordações de sobreviventes e nas análises dos *expert*.” (*op. cit.* 71)

À semelhança da história escrita, o documentário ignora a ficção dizendo que o passado pode ser integralmente contado num enredo com princípio, meio e fim, facto este que atrai a confiança de historiadores, jornalistas e do público para este modo de contar a história em detrimento da longa-metragem dramática. De modo análogo aos filmes de ficção, o documentário segue uma estrutura cuja narrativa aborda os acontecimentos em termos de início-conflito-resolução, no entanto, este género fílmico “nunca é um reflexo direto da realidade, mas ao trabalhar as imagens do passado ou do presente, dão forma a um discurso narrativo com um significado determinado.” Logo a “verdade” de um documentário surge como “o fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade.” A este respeito Rosenstone esclarece:

(...) the documentary directly reflects the world, possessing what has been called an “indexical” relationship to reality – which means it shows us what once was there, in front of the camera, and in theory, what would have been there anyway were no camera present. (...) This is opposed to the dramatic film which must elaborately set up and stage that is then filmed specifically for the camera. (*op. cit.* 70)

O documentário partilha muitos aspetos do filme ficcional, nomeadamente o uso de imagens consideradas mais aproximações do que realidades literais, a dramatização de cenas e a criação de uma estrutura que segue as convenções do filme dramático e também a noção do que se vê na tela é uma reprodução direta do que aconteceu no passado. Este género fílmico:

(...) occasionally dramatizes scenes, and regularly structures material into the conventions of drama, with a story that begins with certain problems, questions, and/or characters at the outset, develops their complications over time, and resolves them by the end of the film. (*op. cit.* 77)

Deste modo, o filme documentário baseia-se na tradução de um enredo que segue a estrutura do filme dramático para além da noção da representação direta do que aconteceu no passado. Ao apresentar uma encenação da realidade, o documentário cria uma ficção em nome da verdade. Rosenstone destaca o documentário *Nanook* de Robert Flaherty como um exemplo extremo deste tipo de documentários, na medida em que o realizador só conseguiu obter um relato da vida dos esquimós a partir de uma recriação dos hábitos

que se tinham perdido (pescar com um arpão) mas também do espaço em que os esquimós viviam (igloo) para que fosse possível obter um quadro fiel da cultura esquimó. Para tal, “Flaherty had to teach his subjects how to hunt seal with harpoons, a skill they had long ago lost.” E além disso, para obter imagens dentro do abrigo, o realizador teve de construir um igloo especial “with one wall cut away, through which the camera could record their ‘traditional’ life.” Neste esforço de dar ao mundo um retrato preciso de uma cultura, Flaherty teve de encenar a realidade em nome da verdade. “The truth in this case being about how primitive peoples coped with the hardship of their lives. “ (*op. cit.* 71)

Há uma questão que precisa de ser clarificada quando aplicamos o termo documentário, pois este encerra em si vários tipos de formato visual que usam diversos modos de representação. Assim, na aceção de Bill Nichols, Professor na Universidade Estatal de San Francisco e pesquisador no campo dos estudos cinematográficos, o documentário pode apresentar seis tipos diferentes, nomeadamente expositivo, observacional, interativo, reflexivo, poético e performativo.

Nas explicações alvitradas para cada um dos tipos, Nichols refere que no modo expositivo, os fragmentos do mundo histórico são apresentados numa estrutura retórica e argumentativa, a perspetiva do filme é fornecida através do comentário em voz *off* e as imagens confirmam os argumentos narrados.

Por sua vez, o documentário observacional procura captar os acontecimentos sem interferir no processo, não utiliza legendas nem narrador para que o público se foque no que está acontecendo e não na interpretação do realizador.

No modo interativo, ao colocar o cineasta no filme, torna-o um ator social e privilegia-se o uso de entrevistas de forma a dar variedade aos temas. Enquanto o documentário de caráter reflexivo se preocupa com o processo de negociação entre cineasta e espetador, buscando as responsabilidades e consequências da produção do documentário para o cineasta, atores sociais e público. O poético utiliza o mundo histórico como matéria-prima para dar integridade formal e estética ao filme, não havendo preocupação com montagem linear, argumentação, localização no tempo e espaço ou apresentação aprofundada de atores sociais. No performativo, ao combinar o real com o imaginário, o realizador torna o documentário autobiográfico e paradoxal, visto que “os documentários recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao social.” (Nichols 2001: 141-171)

O documentário expositivo é o tipo mais utilizado, pois possibilita a compilação de velhas filmagens de acontecimentos (que se encontram em museus, arquivos

fotográficos e cinematográficos) e uma narração sobreposta para explicar ao espectador o significado da imagem e apresentar o argumento mais amplo da obra. Também contém música emocionante para sublinhar e enfatizar o seu argumento. Apesar da sua aparente ligação à realidade, este género cinematográfico reproduz a história em imagens, de modo a criar uma ficção que perpetue a verdade sobre o passado, conforme defende Rosenstone na seguinte citação:

O mérito aparente do documentário é que ele parece abrir uma janela para o passado que nos permite ver as cidades, as fábricas, as paisagens, os campos de batalha e os líderes de outros tempos. Porém esta capacidade constitui seu principal perigo. Embora muitos filmes utilizem imagens de uma época, montando-as para dar uma visão real do período tratado, devemos recordar que na tela não vemos os fatos em si, nem sequer tal como foram vividos por seus protagonistas, e sim imagens selecionadas daqueles fatos, cuidadosamente montadas em sequência para elaborar um relato ou defender um ponto de vista concreto.²¹

Esta enunciação dos diferentes tipos de documentário facilita a percepção das diferentes formas de construção deste género fílmico, não implicando uma divisão estanque nem uma exclusão, pois podem surgir todos no mesmo filme.

2.1.5.2. O Drama Histórico de Hollywood

Uma outra abordagem da história filmada surge através do drama histórico realizado em Hollywood que Rosenstone considera como parte de um domínio independente de representação e discurso do passado, cujo objetivo não consiste em fornecer as verdades literais dos acontecimentos abordados, mas em apresentar verdades metafóricas que trabalham em grande medida, como uma espécie de comentário e desafio em relação ao discurso histórico tradicional. (Rosenstone 8-9). Este género de registo

²¹ Citação retirada do artigo “História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” da autoria de Robert Rosenstone, publicado na revista *O Olho da História* n.5.

<<http://pt.scribd.com/doc/92990763/ROSENSTONE-Robert-Historia-Em-Imagens-Historia-Em-Palavras-pdf>> Consultado em Junho de 2010.

cinematográfico não se limita a realçar factos, mas recria-os através da escolha de determinados vestígios do passado, quer seja de pessoas, acontecimentos ou momentos, destacando-os como essenciais e dignos de inserção numa narrativa. Deste modo, a criação de personagens, diálogos e incidentes, partes essenciais do filme histórico dramático, transmitem metáforas visuais que nos possibilitam recriar os acontecimentos históricos.

The power of the history on the screen emanates from the unique qualities of the medium, its abilities to communicate not just literally (as if any historical communication is entirely literal), and not just realistically (as if we can realistically define realism) but also, (...) poetically and metaphorically. (*op. cit.* 35)

Este género de filmes centra-se em personalidades históricas ou em personagens ficcionais e coloca-as no meio de um acontecimento importante, isto é, no centro do processo histórico. Através dos seus olhos e das suas vidas, aventuras e amores, vemos greves, invasões, revoluções, ditaduras, conflitos étnicos, experiências científicas, batalhas judiciais, movimentos políticos, holocaustos, etc. (*op. cit.* 15-16)

A longa-metragem ao apresentar na tela factos e acontecimentos históricos permite encurtar a distância entre o espectador e o passado, pois durante o visionamento do mesmo, o público é levado numa viagem ao passado através das ações de um determinado indivíduo ou indivíduos, experienciando o seu sofrimento, medo, realização, mas também de uma *mise-en-scène* repleta de objetos que ajudam a definir identidades, processos e épocas, tornando-se elementos imprescindíveis na criação do significado histórico. A recriação do passado, para se enquadrar nas necessidades, práticas e nas tradições do meio visual, tem de “constituir” factos que vão além das evidências encontradas nos livros ou arquivos, passando por um processo de ficcionalização.

Apesar de ser continuamente criticado por não ser um documento de estudo da história fiável, o filme ao despoletar emoções fortes imediatas no público e ao criar a ilusão de que está a ser uma testemunha ocular dos acontecimentos, é aceite pela forma como faz a representação da nossa relação com o passado, ampliando o nosso conhecimento a respeito do mesmo.

Como referimos anteriormente, as críticas por parte de alguns historiadores quanto a esta fonte de estudo da história persistem. Contudo, revela-se assaz interessante a relação cinema-história quando nos cingimos à função que ambos cineasta e historiador desempenham no contar da história. À semelhança do historiador, o cineasta narra uma história com princípio, meio e fim imbuída de um forte teor moral e apresenta um testemunho dos acontecimentos históricos.

Quando os historiadores se dedicaram a investigar a relação cinema-história procederam à análise de filmes históricos partindo de pressupostos da história tradicional, deste modo, a representação de acontecimentos históricos nas longas-metragem dramáticas era encarada como uma abordagem trivial do passado, mas os filmes históricos ao pretenderem dar sentido ao passado, como não fazem parte do discurso tradicional, não podem ser analisados a partir de critérios específicos da história escrita. Com efeito, na opinião de Rosenstone, a forma visual do pensamento histórico: “(...) exists as a separate realm, one with its own set of rules and procedures for creating works with their own historical integrity, works which relate to, comment upon, and often challenge the world of written history.”(*op.cit.* 37)

Muitos cineastas quando pretendem realizar uma produção histórica contratam historiadores especializados na época ou em determinado acontecimento que pretendem abordar, para serem aconselhados convenientemente, como aconteceu, por exemplo, em *O Nome da Rosa*, isto é, de modo a emprestar uma maior veracidade aos fatos apresentados. No entanto, deve salientar-se que o resultado final obtido não será fiel ao que alguns compêndios de história revelam. A este propósito Rosenstone defende que “dramatic films are not and will never be “accurate” in the same way as books (claim to be), no matter how many academic consultants work on a project, and no matter how seriously their advice is taken.”, (*Ibidem*) assim, a questão da exatidão histórica não poderá ser evocada. Além disso, os filmes não mostram os factos com exatidão, não apresentam várias perspetivas de uma mesma questão, não facultam todas as evidências relativamente a um assunto, nem fornecem um contexto histórico amplo e pormenorizado para os acontecimentos. Pois as abordagens do compêndio de história e do filme histórico, isto é, do historiador e do cineasta, são dissemelhantes, em virtude de se tratar de dois meios distintos de representação do passado.

Os filmes históricos não mostram uma realidade extinta, mas propõem construções, isto é, obras que interagem com o passado mas com um conjunto de regras díspares da história escrita, uma vez que são obras de ficção nas quais o movimento, a

cor, o som, as personagens, as situações, os diálogos e as sequências dramáticas são preponderantes. Este processo de construção encontra-se sujeito a invenções, condensações e compressões, sendo, por isso, alvo da crítica de alguns historiadores e de ser também considerado um ponto fraco deste tipo de obras fílmicas, no entanto, sem estes componentes o filme não teria características de filme dramático.

As construções do passado sugeridas pelo filme dramático são fruto da ficção e também da utilização de uma linguagem e de uma estética muito específicas que recorrem a diferentes recursos de modo a emprestar à narrativa uma maior veracidade e densidade dramática, sobretudo através de compressão ou condensação,²² deslocamentos,²³ alterações,²⁴ diálogo,²⁵ ao comprimir os acontecimentos num curto espaço de tempo, que permeia entre o início e o fim da exibição, isto é, de cerca de duas horas. Tal acontece também com personagens baseadas em figuras históricas reais que ao serem apresentadas na tela surgem como uma invenção em virtude de o ator que interpreta essa figura histórica criar entoações, gestos e movimentos que não são reais.

Uma longa-metragem de cariz histórico, em virtude da singularidade das suas qualidades, envolve o público e cria a sensação de que quando o visionamos não estamos apenas perante acontecimentos históricos, mas vivenciamos esses mesmos acontecimentos, experienciando o que outros teriam sentido em situações muito díspares. Ao estabelecer uma relação com os dados já existentes, estes elementos tornam-se essenciais, sobretudo ao nível do argumento e da metáfora, permitindo uma interação com o discurso histórico mais amplo.

Segundo Rosenstone, as práticas utilizadas na longa-metragem histórica integram-se na tradição de Hollywood passível de ser analisada através de seis elementos. Partindo do objetivo intrínseco a este género de filmes e, que consiste no primeiro elemento, o realizador relata o passado através de uma narrativa com princípio, meio e fim, com o intuito de transmitir uma mensagem moral. A segunda componente desta tradição faz o relato da vida de indivíduos, homens e mulheres ilustres que são transformados em personagens importantes porque são escolhidas, destacadas pela câmara ou pessoas

²² Processo que permite a concentração de várias personagens ou momentos históricos num só.

²³ Mudança de um acontecimento de um período para outro.

²⁴ Processo segundo o qual as personagens realizam ações ou expressam sentimentos que talvez fossem de uma figura histórica diferente ou de ninguém.

²⁵ Elemento crucial que nos permite entender as personagens e as suas motivações, as situações, os acontecimentos e o seu desdobramento, desfecho e impacto.

vulgares que realizaram atos heroicos ou que foram vítimas de exploração e opressão. O terceiro elemento, pretende fazer com que o público rececione a história como um enredo de um passado unitário, fechado e acabado.

Ao personalizar, dramatizar e imprimir emoção ao passado, o filme dá-nos a história como triunfo, angústia, alegria, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo e as suas qualidades próprias – cor e movimento, música e efeitos sonoros, o *close-up* do rosto humano, a justaposição de imagens – criando a sensação de que não estamos assistindo aos acontecimentos, mas vivenciando-os, sendo estes os atributos do quarto elemento da tradição.

Ao trazer também o visual do passado, através dos edifícios, paisagens, figurinos e artefactos que podem ajudar a definir modos de vida, profissões, identidades e destinos, o filme reflete a interiorização do quinto elemento.

Ao coligir diferentes aspetos da vida de indivíduos e grupos que a história escrita separa, como por exemplo, economia, política, raça, classe social e género, o filme mostra a história como processo, isto é, torna-a semelhante à vida, um sistema de relacionamentos em mutação no qual as questões políticas e sociais se entrelaçam, formando o sexto elemento da tradição de Hollywood.

Estes seis elementos apresentados por Rosenstone carecem de uma explicação mais aprofundada que vamos dilucidar no próximo ponto.

2.1.5.2.1. O Cinema Clássico de Hollywood

2.1.5.2.1.1. A Busca de uma Forma Narrativa

No início do século XX, as primeiras produções fílmicas projetadas nos Estados Unidos resumiam-se a atualidades, exibição de acrobacias, desfiles e chamadas de bombeiros e, durante algum tempo, os filmes produzidos por Edison, pelos seus amigos e pelos seus rivais, consistiam em representações cénicas e na cobertura de acontecimentos públicos, que revelavam as maravilhas das novas invenções a um público curioso. Porém em 1903, Edwin Porter, com a realização de *The Great Train Robbery*, inverteu esta tendência, conforme podemos verificar através da opinião de Richard Schickel, “ (...) except for westerns like Porter’s most of these little ten-minute films

featured everyday people in everyday situations, which were presented in a casual, anecdotal manner, all expenses spared.”²⁶

Este filme de Porter, baseado numa história verídica de 1896 e, utilizando o título de uma célebre peça da época, inaugurou um género fílmico tipicamente americano, o *Western*, consolidando os princípios da narração e da montagem artística.

As produtoras independentes, numa tentativa de competir com as adversárias, dedicavam-se à narrativa, mas apenas em 1908 se tornou perceptível o enorme potencial dos filmes quando o ator e dramaturgo, D. W. Griffith, se dedicou à realização nos estúdios da Biograph. “If, perhaps, the movies could be described as an art in search of an artist when Griffith arrived at Biograph, he could perhaps be described as an artist in search of an art.” (*Ibidem*) Com efeito, Griffith compreendeu que poderia dominar e moldar o novo meio, apesar de nunca ter conseguido impor o seu toque e a sua sensibilidade no teatro. Deste modo, serviu-se dos grandes gestos românticos, melodramaticamente declarados e encenados de modo espetacular e aceitou as suas convenções: enredos múltiplos, multidões de personagens, cenários exóticos e grandiosos, e a criação de *suspense* no confronto entre o bem e o mal. Todavia, conferiu aos seus filmes um toque muito particular que se baseou numa característica inerente ao novo meio, a intimidade psicológica de um *close-up*, que proporcionava ao espetador um verdadeiro espelho da mente, aspetos abordados por Schickel:

(...) he saw what no one else had seen, which was that the movies were, if anything, more suited to presenting this material than the stage had ever been. It could easily accomplish optically what the stage had labored to do mechanically – rapid crosscutting between scenes, for instance. And, of course, film could move freely through the world, using the works of man and nature for settings – no need to build elaborate imitations of them on stage. True, movies had no voice then, but the close-up, the most important element in the new film grammar Griffith perfected over the six years and 400 films he made at Biograph, offered audiences a psychological intimacy with performers unmatched by the stage. As Griffith liked to say, he could “photograph thought.” And that provided a truer mirror of the mind than all but the greatest theatrical dialogue. (*Ibidem*)

²⁶ Richard Schickel. “100 Years of Hollywood”. In *American Film*. United States Information. 1992. (pag. 5).

O período entre 1908 e 1915 caracterizou-se pela busca de uma forma narrativa mais elaborada e culminou na criação de uma gramática cinematográfica por Griffith, ao reunir e aperfeiçoar as primeiras descobertas desta linguagem e das suas técnicas, que influenciaram os filmes realizados a partir daí. O modelo narrativo de Griffith, denominado clássico, inspirado nos romances do século XIX, caracterizava-se pela narrativa única, linear e com um final feliz, que se apresentava de forma contínua e crescente e em que se assistia à apresentação do herói, à situação de conflito/enigma e à resolução do problema. Este modelo continua a ser seguido pelos cineastas americanos até à atualidade.

Uma das principais teorias a respeito do desenvolvimento das técnicas de Griffith surge no ensaio “Dickens, Griffith e nós”, de Sergei Eisenstein. Na sua ótica, o paralelo que se estabelece entre Griffith e Dickens, surge do método da ação paralela que culmina com a montagem em paralelo, tendo como pressuposto a literatura. Eisenstein defende a ideia que os romances de Dickens têm plasticidade e qualidade ótica e que a precisão de detalhe nas narrativas, não só dos objetos, mas também das ações e comportamentos das personagens, são indícios cinematográficos. Além disso, a ação temporal, a iluminação, a composição das cenas, o perfil das personagens presentes nas obras de Dickens é perceptível na narrativa de Griffith. Eisenstein vê a “montagem paralela de duas linhas de história, onde uma aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra” de Dickens, como um modelo para Griffith, construindo assim um método de progressão de montagens de cenas paralelas interligadas umas às outras. (Eisenstein 1990: 173-215)

No filme *The Birth of a Nation*, Griffith sistematiza procedimentos inovadores para a época que deram suporte ao seu modelo narrativo através da criação de elementos específicos da gramática cinematográfica que sedimentam e formalizam um certo modo de narrar, codificando uma linguagem comprometida com a naturalização da realidade através da ideia de plano, a divisão em planos clássica, planos de detalhe, a montagem alternada, a importância da luz e outros métodos de manipulação espacial e temporal. Pensamos que a citação transcrita do artigo “The Birth of a Nation (1915)” sintetiza a importância desta obra na história do cinema americano:

Film scholars agree, however, that it is the single most important and key film of all time in American movie history - it contains many new cinematic innovations and refinements, technical effects and artistic advancements, including a color sequence at the end. It had a formative influence on future films and has had a recognized

impact on film history and the development of film as art. In addition, at almost three hours in length, it was the longest film to date. However, it still provokes conflicting views about its message.²⁷

Em *The Birth of a Nation* a narrativa naturalista vai perdendo espaço para a narrativa do bom herói, do amor e da justiça, traduzindo os valores essenciais da moral americana. Além disso, o realizador faz uso de vários recursos, como o plano americano, expondo com maior detalhe as expressões faciais dos atores, o primeiro plano e os grandes planos gerais, técnicas que permitiram a criação de uma linguagem expressiva. O campo e contra-campo foi também uma técnica usada por Griffith na maior parte dos diálogos entre dois interlocutores ou através da ligação entre o olhar da personagem e o objeto visado por ele e a montagem que surge com o objetivo de conferir fluência à sucessão lógica de cenas. Griffith criou um vínculo entre as suas técnicas e o conteúdo romantizado que se tornaram ingredientes incontornáveis no cinema americano e cuja fórmula continua a ser uma constante na realização de filmes sendo aplicada nos diferentes géneros. Schickel enaltece o modelo de Griffith ao afirmar:

It is really astonishing how the Griffithian formula – the realistic setting, the sense of naturalistic intimacy with the players achieved through the close-up, the improbable but action-filled plot moving through sequences of high spectacle toward a moral and usually happy conclusion - has remained a constant of our movie making, no matter what the genre of the individual work might be.²⁸

2.1.5.2.1.2. A Narrativa Clássica

Por ser uma arte narrativa, o cinema apresenta homologias de índole estético com a literatura, sobretudo, ao nível narratológico. Esta singularidade da semiótica fílmica assenta nos princípios da dimensão narrativa da literatura que consiste em “narrar uma

²⁷ Film site movie review. “The Birth of a Nation (1915)”.
<<http://www.filmsite.org/birt.html>> Consultado em janeiro de 2008.

²⁸ Richard Schickel. “100 Years of Hollywood.” *American Film*. United States Information. 1992. (pag. 5).

história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo.” (Aguiar e Silva 1990: 178)

A capacidade que o cinema revelou de dar expressão às emoções das personagens, de explorar a sua psique, de traçar o seu caminho, em suma, de contar histórias, evoluiu bastante. Todavia, apesar das inovações inerentes ao avanço das tecnologias (som, cor, *widescreen*, efeitos especiais), ainda hoje essas características persistem nas narrativas de Hollywood, criadas a partir dos princípios clássicos da clareza, simplicidade, elegância, ordem, economia e simetria, seguindo o ideal grego de *meden agan* que significa ‘nothing in excess.’ Com efeito, “Classical works thus traditionally avoid excess, subjectivity, and undue emotionalism, striving for the Greek ideal” (Belton 2009: 22) Deste modo, o processo narrativo segue um padrão ordenado em que um estado inicial de coisas é introduzido, após o qual algo acontece, perturbando o equilíbrio, sendo que os acontecimentos subsequentes tentam restabelecer o *status quo* inicial, contudo, são continuamente gorados, sendo a ordem repostada apenas no final do filme. Nas palavras de Cousins, as narrativas clássicas:

(...) routinely begin with an act that disturbs the original state of things and is answered, by the film’s end, with another act that reestablishes a new order or balance. (...) in between the beginning and the end of the film’s overall narrative action a series of additional, smaller disturbances take place, followed by tentative restorations of order, with each scene or sequence recapitulating the larger process of balance, disruption, and rebalancing of the film as a whole. In this way, the narrative moves ceaselessly toward closure, completion, conclusion. (*op. cit.* 24)

Segundo Kristin Thompson, o êxito dos filmes de Hollywood deve-se à construção de histórias claras, capazes de entreter o espectador. O modo como a história é apresentada guia o espectador e desperta a sua atenção para os acontecimentos narrativos relevantes.

Para David Bordwell, o filme produzido em Hollywood apresenta “indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas.” (Bordwell 2005: 278) Apesar dos contratempos, a “história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos.” (*Ibidem*) O principal agente causal é o

personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos.” Na sua perspetiva, a trama é construída a partir do princípio da causalidade, isto é, através de ações e dos seus efeitos e formada por uma tríade, em que um estado inicial equilibrado sofre uma perturbação, resultando numa luta e a posterior resolução do conflito, através da extinção do elemento perturbador. Consequentemente, apresenta uma curva dramática formada por um princípio, um meio e um final bem definido.

À semelhança da narrativa literária, o cinema clássico de Hollywood é centrado nas personagens, seres fictícios da urdidura, que “ (...) compreendem uma personagem principal – o herói ou protagonista – e personagens secundárias, de importância funcional muito variável.” (Aguiar e Silva 1973: 258)

Seguindo a ótica de Aguiar e Silva, o protagonista representa “ (...) o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens”, na medida em que os “valores que ele consubstancia, [os] eventos que ele provoca ou que ele suporta (...) definem (...) a personagem secundária mais relevante, (...) a personagem que se contapõe à personagem principal (...) e as personagens acessórias ou episódicas.” (Ibidem) Por sua vez, a personagem principal, o herói, pode encontrar-se imbuído dos “ideiais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam.” (Ibidem)

Através das personagens, que devem ser estáveis, psicologicamente coerentes e com objetivos bem definidos, encadeiam-se os factos que geram os conflitos e ações. Embora a focalização se encontre no enredo ou ação, as personagens estão no centro da ação e interagem com os acontecimentos. As expectativas do enredo são definidas pelos propósitos que as personagens individuais apresentam ou pelos problemas que têm de solucionar. Ao longo da narrativa, estas personagens lutam para alcançarem os seus objetivos ou resolverem os seus problemas, dominando os que encontram no seu caminho (vilões), triunfam em circunstâncias adversas e/ou transcendem as suas próprias limitações (medos e fraquezas) e a narrativa termina com o triunfo ou insucesso da personagem, com a resolução do problema e com a consecução do objetivo. Cousins define este processo das narrativas clássicas referindo que estas: “take shape around the forward movement of characters’ attempts to attain goals and around the backward or sideways movements of the delays they experience in trying to overcome the various obstacles that stand (or are placed) between them and their goals.” (Cousins 2005: 25)

Uma narrativa clássica de Hollywood apresenta uma dimensão temporal: uma duração que tem de ser satisfeita ou uma determinada tarefa tem de ser completada num tempo previamente definido. De modo análogo, as narrativas são concebidas ao longo de linhas espaciais com as personagens a moverem-se em direção a destinos precisos ou objetivos geográficos. Neste âmbito, Belton refere que “The purely physical movement of the characters through space provides a sense of narrative development that is immediately coherent, no matter how obscure or incoherent the logic of the dramatic action actually is.” (Belton 2009: 26)

Estas narrativas são o resultado de estratégias invisíveis. Com efeito, sob a aparente ingenuidade da superficialidade encontra-se uma base sólida de técnicas narrativas altamente trabalhadas partilhando de um objetivo comum e participando numa dupla missão: emprestar à história fluidez sem esquecer que esta é um produto de uma construção meticulosa. A ilusão da continuidade esconde a descontinuidade essencial do processo de realização de um filme.

A indústria cinematográfica depende de um sistema de produção formado por centenas ou milhares de trabalhadores especializados que exigem uma coordenação cuidada e que preparam, de modo metucioso, todas as etapas necessárias à prossecução de uma obra cinemática. Os filmes são feitos a partir de “pedaços” que foram filmados em momentos e em cenários distintos, montados de modo a contar uma história de uma determinada maneira e um filme de noventa ou de cento e vinte minutos é formado em média por cerca de “ (...) 600 to 800 individual shots and to 5 to 40 separate sequences, audiences generally experience films as continuous instead of fragmented, as seamless wholes rather than as a string of discrete episodes.” (*op. cit.* 28) A maior parte das vezes, o espectador comum só se apercebe do número de técnicos envolvidos na produção de um filme através dos créditos apresentados no início e no final do mesmo.

Considerado a arte dos detalhes, o cinema serve-se de uma série de elementos que não são meros ornamentos. O estilo clássico de Hollywood torna-se o meio pelo qual as narrativas são realizadas, servindo os elementos de estilo para lhes dar forma. Eles chamam a atenção, sublinham e assinalam o que o público precisa de ver ou ouvir de modo a compreender ou decifrar a cena. Ao apresentar histórias no ecrã, o cinema depende dos atores e atrizes para organizarem os acontecimentos, como se fossem apresentados em palco. Esta atividade conhecida como *mise-en-scène*, engloba uma variedade de categorias relacionadas com a encenação da ação: cenografia, figurino, representação e iluminação, mas também técnicas fílmicas tais como movimentos de

câmara, ângulo de câmara, distância da câmara e composição. Estes elementos são usados para organizar o drama, processando a ação para o espectador. “(...) *mise-en-scène* (...) includes the relation of everything in the shot to everything else in the shot-of actors to the décor; of décor and actors to the lighting; of actors, décor, and lighting to the camera position; and so forth.” (*op. cit.* 47) *Mise-en-scène* traduz o conteúdo de uma cena para a linguagem do teatro, produzindo uma leitura da ação que guia a atenção da audiência de modo específico. “Every detail in the scene serves a purpose, advances the narrative, and gets used up by the conclusion of the scene.” (*op. cit.* 46)

No cinema, a *mise-en-scène* possibilita uma primeira interpretação do drama, o figurino e a cenografia tornam-se um reflexo da personagem, por sua vez, a iluminação torna-se uma extensão da composição psicológica da personagem no espaço circundante, enquanto a leitura cénica da *mise-en-scène* da ação é impulsionada por uma variedade de técnicas cinemáticas, tais como a posição da câmara (que inclui os ângulos de câmara) e movimentos de câmara (que inclui panorâmicas, zooms, chicotes, *travellings*) bem como combinações de todos eles.

Os ângulos de câmara e a distância da câmara tornam-se mecanismos expressivos, apesar de não possuírem nenhum significado absoluto, em virtude de dependerem do contexto dramático específico em que são usados e da sua relação com outros ângulos e distâncias. Por conseguinte, quando num plano picado (câmara baixa ou *plongée*) em que a câmara olha para a ação, colocando o indivíduo numa posição de inferioridade, e o contrapicado (câmara alta, *contreplongée*) posicionando o indivíduo numa situação de superioridade e domínio, pretende-se dar uma ênfase especial ao significado psicológico da cena.

Estas interpretações literais dos ângulos de câmara revelam-se bastante redutoras, especialmente quando ignoram o contexto em que a filmagem é feita. Os movimentos de câmara, por sua vez, são elementos eficazes que servem os interesses da exposição narrativa. Com efeito, as suas funções básicas podem ser descritivas (quando efetuam o acompanhamento de uma personagem ou objeto em movimento, criando a ilusão de deslocação num objeto estático ou descrevendo um espaço ou uma ação possuindo um conteúdo dramático único e unívoco) ou dramáticas (quando definem as relações espaciais entre dois elementos da ação, acentuam uma personagem ou objeto dramaticamente, transmitindo a expressão subjetiva do ponto de vista de uma personagem ou a sua tensão mental).

Embora o figurino e a cenografia sejam elementos de expressão preponderantes entre as técnicas de *mise-en-scène*, a luz desempenha um papel crucial na articulação do significado de uma sequência em particular, sendo um requisito fundamental, pois para que a câmara possa fotografar tem de haver uma quantidade mínima de luz. Apesar de a maior fonte de luz natural ser o sol, as condições climatéricas adversas obrigam a que os ambientes criados com luz artificial sejam uma constante na estética cinematográfica. Na iluminação artificial de uma cena, o fotógrafo tem de fazer uma elaboração cuidada dos planos de composição de luz, de modo a que a fotografia do filme esteja em harmonia estética com o guião. Assim, a disposição das luzes deve seguir o modelo da fotografia estática do retrato, ou seja, aprender a dividir a hierarquia das luzes, para compor o seu ambiente, atribuindo à luz uma determinada função em contextos diferenciados. “Every scene in a Hollywood film combines realistic, directional, motivated lighting with unrealistic star lighting.” (55) Elegemos as palavras do realizador Federico Fellini para sintetizar o papel e a importância da iluminação, como uma técnica cinematográfica:

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo. (Fellini 2000: 182)

A iluminação tornou-se uma ferramenta para a interpretação do conteúdo de uma cena e os diretores de fotografia arquitetam cuidadosamente a colocação dos dispositivos, quer se trate de luz natural ou artificial, de modo a transmitir a mensagem desejada.

Apesar da valorização que se atribui à imagem no cinema, não nos podemos alhear do facto incontestável que a partir do advento do cinema sonoro, a estrutura de um filme se baseia em duas componentes essenciais: a sonora e a visual.

Nos primórdios do cinema, em que o som sincronizado ainda não fazia parte da linguagem cinematográfica, a música acompanhava os filmes mudos e, apesar de ser um elemento exterior ao filme, era utilizada por uma série de razões, designadamente para

esbater o som do projetor para não distrair a audiência; pelo facto de ser usada por outras formas de espetáculo; pela sua importância em termos das funções semióticas na narrativa: de acordo com convenções do século XIX, ela definia atmosferas, cenários históricos e geográficos, ajudava a identificar personagens e qualificar ações. Em conjunto com as legendas, as suas funções semióticas compensavam a falta de fala dos personagens.

Além disso, a música proporcionava a condução rítmica, para complementar ou induzir os ritmos da edição e os movimentos na tela e ao soar no auditório do cinema, a sua dimensão espacial compensava a falta de profundidade da tela. Por último, a música funcionava como mágica, revelando-se um antídoto para a impressão fantasmagórica das imagens e pelo facto de unir os espetadores." (Gorbman 1987:53)

Neste período do cinema mudo, a exibição dos filmes era acompanhada por pianistas que tocavam durante as projecções, de improviso ou seguindo as partituras criadas, de modo a que o significado das cenas não fosse comprometido. Todavia, já era notória alguma preocupação por parte de alguns realizadores com a qualidade e pertinência das músicas, destacamos como exemplo o caso de Charles Chaplin que compunha a banda sonora dos seus filmes.

De modo a enriquecer as suas narrativas, o cinema apropriou-se quer das propriedades da música, quer do seu potencial sugestivo. Assim, as imagens presentes nos planos, nas cenas e nas sequências de cenas são complementadas por diferentes elementos que fazem parte da banda sonora, como a música, a voz (diálogos e narrações), o som ambiente e os efeitos sonoros (que podem ser considerados reconhecíveis e irreconhecíveis ou ruído). A este propósito Luís Nogueira refere:

Ainda que a tendência para sobrevalorizar a componente visual do cinema seja universal (e, de algum modo, incontornável), um plano não é apenas constituído pela imagem. O som é, naturalmente, o outro aspecto fundamental do cinema. Em muitas circunstâncias, podemos mesmo afirmar que os elementos sonoros são, do ponto de vista estético e discursivo, absolutamente decisivos para assinalar o tom, a emoção, o dramatismo ou o valor das imagens. (Nogueira 2010: 79)

Seguindo este ponto de vista, os diversos elementos auditivos ao intervirem com a imagem, em simultâneo, permitem o “sincronismo da imagem com a palavra fazendo com que o som tenha a mesma função da montagem clássica, ou seja, permite uma

continuidade da narrativa de modo a envolver o espectador”,²⁹ na medida em que a sua capacidade de apelar às emoções do ouvinte/espectador tem um efeito esmagador sobre os seus sentidos. Deste modo, o som não só se tornou um complemento estético para os filmes, mas uma nova forma de narrar e enriquecer o cinema.

A banda sonora participa na articulação e na organização da narrativa cinematográfica, sendo que a sua inserção no processo de produção dos filmes se verifica na etapa pós-produção, por meio de técnicas de pós-sincronização e de mistura (ou mais precisamente com a inserção de “sons diretos” captados do ambiente da ação, isto é, no momento da gravação, músicas, efeitos produzidos em estúdio, ruídos, silêncio, dobragem, narração, etc. na sua estrutura musical), sendo um elemento intrínseco da sua montagem. Deste modo, a percepção fílmica “áudio visual” permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais tratando o som como um elemento estético engenhoso, capaz de adquirir audibilidade, tendo um caráter mais singular.

Por sua vez, a utilização do som num filme consiste numa forma de contar a história através de diálogos e da narração influenciando ou realçando o que se pretende veicular. O som estabelece o clima, cria *suspense* e acrescenta realismo, tornando-se um complemento estético para os filmes, uma nova forma de narrar e enriquecer esta forma de arte. “Sound is a feature of both *mise-en-scène* and editing. Sounds occurring within the shot – whether dialogue, sound effects, or music-automatically interact with one another (as do the visual elements of *mise-en-scène*) to provide narrative information.” (Belton 2009: 57) O som passa por um processo de mistura efetuado em estúdio, que envolve a combinação de três categorias diferentes num filme: diálogo, efeitos de som e música. Esta tarefa é da responsabilidade do editor de som que, em primeira instância, deverá editar e limpar o diálogo, originalmente registado num gravador de áudio digital aquando da gravação das tomadas. Quando o realizador decide substituir uma fala do diálogo, é necessária a dobragem do mesmo pelos atores, um processo elaborado em estúdio, onde se efetua a sincronização do novo diálogo com o filme original. Após a finalização dos diálogos, um outro procedimento tem lugar ficando a cargo do *designer* de efeitos sonoros, isto é, a inserção de sons de fundo.

²⁹ Manuela Penafria. “Ouvir imagens e ver sons.” Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=penafria_som_e_doc.html#foot720> Consultado em maio de 2010.

A posteriori, o editor de som trabalha em conjunto com o editor musical ou o compositor da banda sonora, para escolher o momento certo para as músicas originais ou pré-existentes, finalizando com a preparação de versões limpas dessas faixas de áudio para serem acrescentadas à mixagem final. A partitura musical da autoria do compositor funciona como um comentário da ação, pois “Music serves to direct the audience’s attention to specific characters or details, to provide information about the time or place of the action, or to establish mood.” (*op. cit.* 56) Transporta os espectadores através de sequências editadas, conferindo-lhes uma linha melódica que podem levá-los ao longo de edições disjuntivas. Nas sequências de conversação, o diálogo fornece um fluxo de informação que ajuda a ligar os cortes de um ator para outro. O fluxo de som serve para dar ao espectador a continuidade da ação, apresentada através da descontinuidade visual que surge no ecrã. Segundo Belton, “The musical score provides yet another level of interpretation of the drama in addition to those already built into the mise-en-scène.” (*Ibidem*)

Uma vez que o nosso trabalho se debruça sobre um filme clássico de Hollywood, decidimos recorrer à abordagem de Claudia Gorbman no que respeita às funções da música na narrativa cinematográfica, em virtude do estudo patente na sua obra *Unheard Melodies: Narrative Film Music* nos indicar conceitos e perspetivas que relacionam ambas e que nos permitem perceber as escolhas de James Horner no filme *Glory*.

Na sua ótica, a música dos filmes clássicos deve seguir critérios composicionais, de modo a possibilitar o envolvimento emocional do espectador no sentido de este focalizar a sua atenção na narrativa. A autora refere sete regras ou princípios de composição, mistura e edição, nomeadamente: invisibilidade, inaudibilidade, significante de emoção, a marcação narrativa, continuidade formal e rítmica, unidade e quebra das regras, que diminuem a natureza tecnológica do discurso fílmico e possibilitam a combinação perfeita entre a imagem e o som.

De acordo com o princípio da invisibilidade, o aparato técnico da música “não diegética” não deve ser perceptível. Por outro lado, a música deve ser subordinada aos veículos básicos da narrativa, isto é, aos diálogos ou à imagem. Ela não deve ser ouvida de modo consciente, aplicando-se assim o princípio da inaudibilidade. Aqui podemos estabelecer uma analogia com a edição e a música, pois enquanto a “invisibilidade” da edição das imagens de um filme é fundamental, também a música deve ser “inaudível”, estando os vários elementos que a compõe: volume, ambiente e ritmo sujeitos à subordinação dos ditames emocionais e dramáticos da narrativa, devendo um trecho

musical ser determinado pela duração de uma ação ou sequência visualmente representada e o diálogo ou outro tipo de som significativo para a narrativa, deve receber prioridade na mixagem final do filme.

A inaudibilidade da entrada da música deve-se a vários aspetos, por exemplo, a entrada e a saída da música encontra-se ligada às ações, isto é, quando um ator se movimenta, ou aos acontecimentos sonoros, o toque do telefone de uma campainha ou aos momentos de mudanças rítmicas ou emocionais decisivas. A música também não deve entrar no mesmo momento que a voz, pois pode prejudicar a compreensão das palavras. (Dessa forma a sua entrada torna-se pouco perceptível, pois a atenção do espectador está voltada para a ação, para o som ou para a ação que a música está ajudando a dramatizar.) Outro aspeto relevante prende-se com o ambiente da música que deve ser apropriado para a cena, pois a congruência do vocabulário usado e das alusões culturais com a cena, auxilia a música a não ser percebida.

Quanto ao princípio significativo de emoção, a música pode estabelecer “ambientes” exclusivos e evidenciar emoções particulares aventadas na narrativa, mas é, em primeiro lugar, um indicativo específico da emoção como representante do irracional (associação que prevalece em filmes de terror, ficção científica e fantasia como um catalisador no processo textual de se adentrar e abandonar o discurso do realismo), como representante da mulher (encarada como o objeto bom do romantismo e com acontecimentos amorosos) e como representante do sentimento épico (destacando-se a música romântica com orquestração grandiosa que pode despoletar uma resposta de “sentimento épico”. Aliada à narrativa visual, a música eleva a individualidade das personagens para uma significância universal, sugerindo transcendência e destino.

No que respeita ao quarto princípio, a marcação narrativa permite dissociar as funções semióticas da música no cinema de narrativa clássica em duas categorias: referencial e conotativa. Relativamente à primeira, a música propicia marcações referenciais e narrativas ao indicar pontos de vista, proporcionando delimitações formais e estabelecendo locais e personagens. A categoria referencial pode ser encontrada no início e no fim dos filmes (sendo que a música pode definir o género do filme, apresentar um ou mais temas que vão surgir ao longo do filme acompanhando a narrativa, o tema de abertura indica que o seu início e o epílogo musical reforça a narrativa e o seu fim). Pode também surgir no tempo, lugar e estereótipos (através dos códigos culturais a música contribui para a definição de época e localização geográfica da narrativa). A categoria referencial pode ser encontrada no ponto de vista, na medida em que a música no cinema

de narrativa clássica pressupõe a criação ou enfatizar a subjetividade própria de determinada personagem e para que a música possa particularizar esta situação pode fazê-lo de várias maneiras, nomeadamente associando a música com o enquadramento de uma personagem, fazendo uma associação temática repetida e consolidada na sequência narrativa, a orquestração de trechos de música que foram previamente cantados por ou para uma personagem, ou a colocação de um efeito técnico de reverberação na música para sugerir fortes experiências subjetivas.

Na categoria conotativa, a música “interpreta” e “ilustra” acontecimentos narrativos de modo a ancorar a imagem a determinados significados. Ao expor ambientes e fazer conexões com a imagem e outros sons, a música coadjuva na explicação de acontecimentos exegéticos e indica valores morais, de classe e éticos das personagens que aliada a outros aspetos, como por exemplo, as qualidades da melodia, a instrumentação e o ritmo, reproduzem ou realçam acontecimentos.

Esta propensão para expressar valores conotativos da música pode afigurar-se de duas perspetivas: músicas diferentes levam o espectador a diferentes interpretações da mesma imagem ou cena e a música pode funcionar como uma ilustração explícita, sincronizada momento a momento.

O princípio da continuidade formal e rítmica prende-se com a possibilidade de a música facultar continuidade rítmica e formal entre tomadas, em transições entre cenas, preenchendo “vazios”.

Quanto ao princípio da unidade, este é conseguido através da repetição e variação do material musical bem como da instrumentação, podendo a música apoiar a construção da unidade narrativa e formal. A energia agregadora na narrativa clássica consegue-se através do uso de temas, que cria um subsistema semiótico pela repetição, interação e variação musical, contribuindo para a transparência da dramaturgia e das estruturas formais da narrativa.

Quando uma partitura de música para um filme pode corromper qualquer dos princípios anteriormente expostos e sempre que a transgressão esteja ao serviço dos outros princípios, assiste-se à quebra das regras, sendo este o último princípio.

A relação entre música e narrativa é outro aspeto que nos interessa examinar, mas contrariamente a abordagens propostas por outros autores, sobretudo os conceitos de paralelismo e de contraponto, sendo que no primeiro a música confirma a imagem e no segundo, a música contradiz a narrativa, Gorbman propõe o conceito de implicação

mútua, na medida em que qualquer trecho musical aplicado a uma sequência fílmica atua sobre a mesma, despoletando um determinado efeito.

Uma banda sonora, para além de ser composta por diálogos e música, possui também momentos em que se nota a ausência de qualquer tipo de som, dando lugar ao silêncio, que se reveste de várias funções na narrativa fílmica. Por um lado, um tipo de silêncio em que apenas se ouve determinado objeto (o som de um carro, por exemplo) empresta à cena verosimilhança, sendo considerado um silêncio musical diegético. Por outro, o silêncio não-diegético, significa o silêncio total, enquanto o silêncio estrutural, designa a sua ausência após a apresentação prévia do mesmo.

Como vimos, a componente visual do filme é completada pela sonora, sendo que a responsabilidade do *design* de som fica a cargo do editor de som, que cria um “cenário auditivo” selecionando e harmonizando o áudio de centenas de fontes diferentes para criar o efeito desejado.

Para além dos critérios composicionais e da relação imagem-som, a continuidade clássica da edição revela-se outro aspeto necessário à coesão narrativa e que tem um objetivo semelhante ao da edição de som, uma vez que esta estratégia de edição consiste em disfarçar as transições de cena para cena ou dentro da mesma cena, fazendo com que o filme surja no ecrã como um fluxo de imagens contínuo e coerente. Assim, os filmes são gravados em várias partes, divididos por cenas ou tomadas, que são feitas diversas vezes e por diferentes ângulos, posteriormente o editor, sob a supervisão do produtor e do realizador seleciona, ordena e ajusta os planos de um filme, unindo-os na sequência desejada, inserindo os efeitos especiais, a banda sonora e a legendagem, a fim de alcançar o resultado pretendido.

O estilo de Hollywood alcança semi-transparência colocando-se ao serviço da narrativa do filme. Elementos de *mise-en-scène* e de edição funcionam de modo a desenvolver a narrativa ou a facilitar a apresentação de personagens. Daí que a visibilidade da narrativa relegue a técnica para a condição de ferramenta facilitadora, sendo que a invisibilidade estilística se torna um objetivo do sistema, que os seus técnicos e artesões procuram alcançar quer ao nível consciente quer inconsciente, todavia as suas marcas persistem no produto final apresentado ao público.

Ironically, the invisibility of classical Hollywood cinema is the result of great artifice. Its transparency is only an illusion. Beneath the apparent artlessness of the surface lies a solid foundation of highly crafted narrative techniques that all share

the same common goal and participate in the same dual mission. They function to deliver the story as powerfully as possible without interrupting its flow with intrusive marks or signs that might betray the fact that the story is itself a product of careful construction. (Belton 2009: 27)

A preocupação constante dos diretores de fotografia, editores e realizadores de Hollywood com a sua autoanulação, revela a excelência que pretendem imprimir às suas obras, porque se o público percebe a sua técnica isso revela que o trabalho não foi bem executado. Daí que possamos dizer que a sua arte se mantém visível apesar das tentativas de a ocultar e como Belton refere: “ (...) their art remains visible no matter what they do to hide it. It can be seen in its invisibility, for it is a style and system of conventions that *work* to convince audiences that no work is taking place. (*op. cit.* 63)

2.1.6. Aporias do Filme Histórico Comercial

A questão preponderante que se coloca quando se utiliza o filme como documento de estudo de acontecimentos históricos não se prende apenas com o facto de este apresentar uma perspectiva redutora preocupada apenas com a verificação da exatidão dos dados históricos, mas o modo como a sua representação ou visão geral pode ter algo a dizer de significativo e importante em relação ao passado. Torna-se relevante lembrar que o filme histórico utiliza uma linguagem metafórica e simbólica que cria uma série de realidades aproximadas ou possíveis, mais do que uma realidade literalmente verdadeira – embora apresente pontos de intersecção com o literal. É claro que o filme levanta os mesmos tipos de questões acerca do passado que aos historiadores, mas a sua linguagem deve ser decodificada, seguindo o método semelhante à leitura de um livro, isto é, analisar o que está explícito, mas buscando também o modo como a obra interage com o que conhecemos. Só deste modo podemos conceber representações do passado, embora saibamos que muitos historiadores concentram a análise dos filmes, realçando o facto de estes retratarem de forma errada o passado ou teorizando sobre o que um filme deveria fazer com o, ou pelo passado ou sobre como um filme deveria construir a história. Independentemente da honestidade ou da seriedade do realizador do filme e do grau de

profundidade de seu estudo, o historiador nunca estará satisfeito com o que vê no ecrã (mesmo que possa gostar como simples espectador de cinema). Ao traduzir o escrito em imagens, ocorrem sempre mudanças que alteram o sentido do passado tal como o entendem aqueles que trabalham com palavras.

A tipologia tripartida de filmes que se focaliza em factos ou acontecimentos históricos apresentada pelo historiador Rosenstone, é rececionada por uma vasta audiência e, muitas vezes, torna-se o foco de debate público sobre a história. Um debate que, muitas vezes, se centra na questão redutora da veracidade e da exatidão ou não dos factos históricos exibidos e não na questão essencial que reside no facto de uma proposta apresentada por um realizador se tratar de uma alternativa à história escrita, uma abordagem efetuada por um meio com uma especificidade muito marcada, logo o produto final terá estar em consonância com essa premissa, contudo permanece a eterna questão entre historiadores e cineastas. Os primeiros defendem que o cinema apresenta uma visão redutora dos temas históricos, os segundos que as leituras propostas pelos cientistas sociais empolam em demasia a veracidade e exatidão dos acontecimentos em detrimento da especificidade do meio que propõe obras de arte ímpares.

Na perspetiva de Rosenstone, as várias formas de reconstruir a história apresentam limitações, sendo a superficialidade uma delas, pois o cinema, na sua linguagem específica, usa os processos de condensação, por exemplo, e não consegue a profundidade e a minúcia analítica que a historiografia na sua escrita particular pode alcançar, no entanto, tem um alcance impactante devido à sua capacidade de síntese extraordinária.

Tendo em consideração as limitações de um texto fílmico na representação do passado e apesar do desgosto de muitos historiadores, há um facto que se torna incontornável: os filmes atraem mais público que os livros históricos e, inegavelmente, proporcionam ao espetador contato com o passado. Partindo das premissas preconizadas por Rosenstone, propomo-nos analisar no Capítulo III da Segunda Parte deste trabalho o filme *Glory* como documento de estudo da história, em virtude de se tratar de um filme histórico que propõe uma construção ficcionada de um acontecimento da Guerra Civil, usando uma linguagem metafórica e simbólica de modo a apresentar uma recriação do passado, uma vez que: “A historical film has always been something more than a collection of “facts”. It is a drama, a performance, a work that stages and constructs a past in images and sounds.” (Rosenstone 2006: 35)

Antes de nos debruçarmos sobre o relato da Guerra Civil Americana proposto pelo texto fílmico de Edward Zwick e das obras não-ficcionais e plástica que estiveram na sua

gênese, uma questão pertinente se nos coloca e que se prende com o tipo de representações fílmicas que foram realizadas em Hollywood sobre este conflito, isto é, que tipos de mensagens veicularam, que feitos e personalidades destacaram, se enalteciam as forças da União ou, se pelo contrário, glorificavam as forças Confederadas e o feito dos seus militares ou ainda se enfatizaram a luta pela libertação dos negros. No sentido de dilucidar estes aspetos, decidimos levar a cabo o estudo de algumas obras cinematográficas, que incidirão não só sobre filmes realizados mais recentemente, mas também sobre outras que foram consideradas verdadeiros marcos na história do cinema.

2.2. Representações Fílmicas da Guerra da Secessão

2.2.1. Ressurgimento do Interesse pela Problemática da Guerra

A Guerra da Secessão serviu de inspiração a um considerável número de obras de cariz documental, literário, ficcional, plástico, mas a maior parte dos americanos obteve conhecimento sobre a guerra, sobretudo através dos filmes, séries de televisão e documentários pois, ao longo dos tempos, surgiram vários trabalhos problematizando temáticas bem diferenciadas, através de narrativas de episódios específicos ou de romances que têm como pano de fundo esta guerra.

Ao longo de décadas este conflito fratricida deu origem a várias produções fílmicas. Porém, após um período de relativa dormência, entre 1965 e o meio da década de 1980, assistiu-se a um crescimento significativo do interesse pela Guerra Civil devido à profusão de publicações e de acontecimentos públicos ligados às comemorações do centenário da guerra em 1961-65. Todavia, uma reviravolta nacional ligada à luta no sudeste asiático estigmatizou os estudos militares, reduzindo, de modo considerável, o número de publicações sobre esta temática.

O ressurgimento do interesse resultou de múltiplos fatores: o afastamento temporal do conflito do Vietname e os anos da presidência Reagan que imprimiram uma mudança de atitude em relação ao uso da força militar como uma ferramenta da política nacional. Três outros fatores relacionados com a Guerra surgiram na segunda metade dos anos oitenta. Uma série de comemorações do 125º aniversário do conflito, que

começaram, em 1986, e atingiram o clímax em Gettysburg, em 1988, quando doze mil figurantes reconstituíram a batalha perante cento e quarenta mil espetadores, jornais e equipas de televisão e despertaram o entusiasmo de muitos, levantando a questão do papel ímpar da guerra no imaginário coletivo.

Mas a preservação da memória da guerra irrompeu nos noticiários nacionais, em 1988, depois de ter sido anunciada a intenção de construir o Manassas National Battlefield Park, na Virgínia do Norte, e acentuou-se com a publicação da obra *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era*, de James M. McPherson, em 14 de fevereiro de 1988.

Em setembro de 1988, o editor da revista *Civil War Times Illustrated* analisou o aumento de interesse em relação a este conflito, referindo a cobertura nacional de revistas e jornais, destacando-se a *Newsweek*, *U.S. News & World Report*, *The Washington Post* e o *New York Time*, com a publicação de vários artigos sobre o assunto.

Este movimento sentiu um ímpeto enorme, em 1990, quando o documentário *The Civil War*, uma série de onze horas, da autoria de Ken Burns, surgiu na televisão pública e despertou o interesse dos americanos tendo conseguido uma das maiores audiências de sempre neste tipo de programas dedicados à história. Para além desta adesão ao documentário, assistiu-se ao seu lançamento em formato de vídeo e DVD, ao aumento da procura de livros e a visita aos parques nacionais, com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre o conflito. A série documental de Ken Burns foi secundada com a publicação da obra *The Civil War: An Illustrated History*, de Geoffrey C. Ward, Ken Burns e Ric Burns, mas também por outras publicações e séries televisivas.

A atenção à questão da emancipação e à participação de regimentos negros na guerra aumentou, sobretudo, a partir da estreia do filme *Glory* que despertou uma enorme curiosidade pela prestação das tropas negras no Exército da União. Este fenómeno atingiu o seu auge com a inauguração do memorial afro-americano dedicado à Guerra Civil, em Washington D.C., a 12 de setembro de 1996. Ed Hamilton esculpiu *The Spirit of Freedom*, uma estátua de bronze formada por uma frente alta em baixo-relevo que tem na parte de baixo bem delineados os corpos de três soldados de infantaria e de um marinheiro, figuras protetoras que simbolizam a luta pela liberdade. A parte posterior da obra é composta por uma família cujo filho parte para a guerra. À sua volta foram colocados painéis em aço inoxidável com o nome dos duzentos e nove mil soldados negros e sete mil oficiais brancos que lutaram pela União.

2.2.2. Um Conflito, Abordagens Diferenciadas

No pós-Guerra Civil, a história do passado recente foi reinterpretada, sobretudo por aqueles que tinham acesso aos meios de produção cultural e que estavam na retaguarda das mudanças de interpretação, propostas pelas políticas dominantes. Deste modo, momentos radicais ou de oposição na história de uma nação foram erradicados da memória cultural ou sofreram profundas transformações ao serem alvo de reinterpretações. Foi o que aconteceu após a Guerra Civil e o fracasso da Reconstrução em que a produção cultural sobre o período anterior foi dominada por mitos revisionistas que se tornaram evidentes alguns anos mais tarde em filmes como *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith e *Gone with the Wind* (1939) de Victor Fleming. (Dittmar 1990: 19) Com efeito, muitas produções negligenciam os ideais que motivaram a geração que lutou na guerra e, segundo o historiador Gary Gallagher, as histórias narradas em alguns filmes recentes são um reflexo das influências e das tendências políticas, sociais e raciais do momento em que foram produzidas.

No final da década de 1980, à medida que o número de americanos interessados na guerra aumentava, outras tendências pertinentes para a análise de filmes e de trabalhos artísticos foram desenvolvidas. Segundo a perspectiva de Gallagher, o conhecimento popular da guerra foi configurado através de quatro tradições que surgiram no século XIX e continuam na atualidade: a Causa Perdida, em que os Confederados são vistos como tendo ganho uma luta impossível; a Causa da União que enquadra a guerra como um esforço para manter uma república viável face às ações separatistas; a Causa da Emancipação, na qual a guerra é vista como uma luta para libertar quatro milhões de escravos e eliminar uma influência cancerígena na sociedade americana; e a Causa da Reconciliação, que representa tentativas dos brancos do Norte e do Sul para enaltecer as virtudes americanas e silenciar o papel dos afro-americanos.

De um universo vasto de produções fílmicas devotadas à abordagem deste conflito vamos fazer algumas incursões pormenorizadas nas seguintes: *The Birth of a Nation*, *Gone with the Wind*, *Santa Fe Trail*, *Shenandoah*, *The Horse Soldiers*, *Abraham Lincoln*, *Glory*, *Gettysburg*, *Little Women*, *CSA: The Confederate States of America*, *The Red Badge of Courage*, e referindo, de modo breve, outras obras com o intuito de as integrar nas respetivas tradições interpretativas à luz das temáticas que abordam.

Cumpra, no entanto, ressaltar que, as quatro tradições de interpretação da Guerra defendidas por Gallagher podem ser examinadas como uma tentativa de explicar e perceber o conflito e que, muitas vezes, as Causas da União, Emancipação e Reconciliação se sobrepõem, à semelhança da Causa Perdida e da Reconciliação.

2.2.2.1. Hollywood e a Causa Perdida

A escola da interpretação da Causa Perdida surgiu no Sul e continha vários elementos que provaram ser consistentes. Ex-confederados encararam o mundo do pós-guerra como um povo que tinha sido derrotado no campo de batalha. O conflito resultou na morte de muitos milhares de brancos do sul, na destruição de um sistema social baseado na escravatura que arruinou a economia e operou mudanças dramáticas na paisagem natural.

Seguidores desta interpretação, abraçaram a causa da memória pública da Guerra Civil, celebrando a civilização antes da guerra com escassas referências à escravatura, sendo a secessão justificada por razões constitucionais. Sublinharam o esforço inegável de guerra e insistiram que uma derrota em condições de desvantagem de recursos humanos não implicava perda de honra.

Os argumentos desta causa alcançaram uma vasta audiência através das memórias dos soldados, dos discursos, das reuniões de veteranos e dos programas comemorativos e o seu objetivo consistia em fornecer aos seus filhos e às gerações de brancos do sul uma correta narrativa da guerra.

Embora não houvesse uma interpretação oficial da Causa Perdida, vários temas se destacaram como sendo cruciais em explorações posteriores de filmes e obras de arte. Deste modo, nesta Causa, os ex-confederados enfrentaram o desafio de salvar a honra no meio da derrota devastadora e das terríveis perdas humanas e materiais, argumentando que o número de soldados e de recursos do Norte tinham sido difíceis de superar, enfatizando também a destruição física da Confederação.

O tema do esforço admirável contra o poder da União encontrou expressão quer ao nível da conceção de obras plásticas quer literárias. Assim, os veteranos mandaram erigir monumento imponente em Austin, no Texas, em cuja epígrafe se destaca a

inferioridade numérica dos soldados das forças Confederadas relativamente às da União. Noutro monumento em Charlottesville, na Virgínia, destacam-se as virtudes dos soldados, sobretudo a devoção, o dever e a sua força moral perante as privações.

Os escritores da Causa Perdida perceberam que a escravatura colocou um grande obstáculo à construção de uma versão da secessão e da guerra que os posicionaria favoravelmente perante a história. Tinham consciência que a sua sociedade partidária da escravidão se encontrava desalinhada com a história ocidental e procuraram remover o estigma dos seus registos apresentando a escravatura como uma questão periférica para a decisão da secessão e do estabelecimento da Confederação. Além disso, asseguravam que tinham lutado em defesa dos princípios constitucionais como sendo os verdadeiros sucessores de uma tradição revolucionária.

Apesar de Hollywood ter produzido filmes de curta duração sobre a Guerra Civil antes de 1915, foi, sobretudo, *The Birth of a Nation* realizado por D.W. Griffith que se destacou. Como observa Gallagher, “(...) *The Birth of a Nation* represented the first full-scale cinematic exploration of America’s great national bloodletting.” (Gallagher 2008: 42) Realizado em 1915 e baseado nos romances de Thomas Dixon, *The Clansman e The Leopard's Spots*, o filme é considerado a primeira longa-metragem norte-americana, um épico sobre a Guerra Civil que marcou a cinematografia, quer pela temática que aborda quer pelas inovações que apresenta em termos técnicos e narrativos.

O enredo deste épico mudo desenvolve-se em três momentos distintos da História dos Estados Unidos: antes, durante e depois da Guerra Civil, em torno de duas famílias americanas que perfilham ideologias distintas e que se encontram em lados opostos do conflito. A família Stoneman surge como representante do Norte industrial e liberal, enquanto os Cameron defendem o sul agrário, conservador e defensor da escravatura.

Os destinos destas famílias encontram-se forçosamente ligados, pois já antes do conflito as duas famílias mantinham relações amistosas e quando Phil Stoneman e Benjamin Cameron se confrontaram em lados opostos da guerra e se encontraram numa das muitas batalhas sangrentas que viria a determinar a vitória dos Estados do Norte, a amizade sobrepôs-se à política. Com efeito, Ben foi ferido neste combate e resgatado por Phil, sendo enviado para um hospital em Nova Iorque onde conheceu a irmã de Ben, Elsie, por quem se apaixonou.

Após a sua convalescença, Ben regressa ao Sul e apercebe-se que todo o seu património tinha sido delapidado para suportar os custos da guerra. Muitas alterações a nível social e político tinham também ocorrido, nomeadamente a libertação dos escravos

e a subsequente aquisição de direitos civis, designadamente o acesso ao Congresso Nacional e à permissão de casamentos inter-raciais. Este conjunto de situações induziu Ben a organizar a Ku Klux Klan, cujo objetivo seria o de combater as arbitrariedades cometidas contra os brancos.

Na sua apresentação caricatural dos elementos da Ku Klux Klan como heróis e os negros do sul como vilões e violadores perigosos que ameaçam a ordem social, Griffith apela ao mítico ponto de vista romântico da velha plantação do sul.

Neste filme de guerra, reunião, e reconstrução, Griffith abraça o tema da Causa Perdida, seguindo o ponto de vista que Gallagher advoga:

The Old South, epitomized by the courtly Dr. Cameron and his family in South Carolina, features a social structure “where life runs in a quaintly way that is to be no more.” The “kindly master” of Cameron Hall presides over a world populated by cheerfully loyal slaves and genteel white people. (Gallagher 2008: 42-3)

Além destes aspetos, a narrativa de Griffith realça a devoção e o sacrifício na busca da independência personificada por esta família através do alistamento de três filhos, sendo considerado um “mother’s gift to the cause”.

Importante será, no entanto, dizer-se que, nesta obra, a personagem Ben Cameron e os seus soldados destacam as privações da Confederação e as tentativas para ultrapassar a escassez de mantimentos, personificando a noção de devoção ao dever descomprometida pela eventual derrota, encaixando-se, assim, na tradição da Causa Perdida.

Considerado um marco cinematográfico por várias e distintas razões, destacando-se o seu custo de cem mil dólares, o ingresso de dois dólares para assistir ao seu visionamento e a realização de uma gala para a sua estreia. A sua mensagem racista considerada mesmo “aggressively vicious and defamatory” foi ultrapassada pelos apreciadores da mestria do realizador. Como Gallagher refere: “Yet the film generated its largest profits in northern and western cities, where patrons likely were dazzled by Griffith’s technical skill and masterful staging and little bothered by his racism.” (*op. cit.* 45)

A controvérsia que se instalou a partir do dia da estreia tem-se mantido ao longo dos tempos, pois em 1993, esta obra arvorou grande polémica quando foi votada para o National Film Registry e, em 1998, quando foi seleccionada para o Top dos Cem filmes

americanos pelo American Film Institute, não obstante, é inegável o seu valor para a estética cinematográfica, perceptível através da seguinte citação:

Film scholars agree, however, that it is the single most important and key film of all time in American movie history - it contains many new cinematic innovations and refinements, technical effects and artistic advancements, including a color sequence at the end. It had a formative influence on future films and has had a recognized impact on film history and the development of film as art. In addition, at almost three hours in length, it was the longest film to date. However, it still provokes conflicting views about its message.³⁰

Apesar de muitos dos aspetos desta obra serem regressivos e incómodos a nível político para a maioria dos espetadores de hoje, na perspetiva dos realizadores, o filme revela uma tentativa genuína de registar aspetos do desenvolvimento do sentimento de “American nationhood” no período que se seguiu à Guerra Civil, designadamente a postura relativamente à questão da raça, conforme podemos constatar nas palavras de Chopra-Gant: “ (...) our understanding of the history of the period in question has altered since the time of the film’s production, and our attitudes towards race have changed dramatically in no way alters the fact that Griffith and his collaborators believed that they were presenting a true account of the period in question.” (Chopra-Gant 2008:78)

A obra de Griffith foi destronada, em 1940, por *Gone with the Wind*³¹ que representou o ponto de partida e um salto fenomenal no modo como a produção cinematográfica da Causa Perdida evoluiu. Na perspetiva de Gallagher, “*Gone with the Wind* echoed *The Birth of a Nation* in many ways – though Selznick replaced Griffith’s blatant racism with a paternalistic treatment of slavery that would have pleased the original Lost Cause warriors.” (Gallagher 46)

³⁰ Film site movie review. *The Birth of a Nation* (1915).

<<http://www.filmsite.org/birt.html>> Consultado em janeiro de 2008.

³¹ Em 1940, o filme concorreu a treze categorias dos prémios da Academia e arrecadou oito estatuetas: Melhor Filme (David O. Selznick), Melhor Realização, (Victor Fleming), Melhor Atriz (Vivien Leigh), Melhor Atriz Coadjuvante (Hattie McDaniel), Melhor Montagem (Hal C. Kern), Melhor Fotografia (Ernest Haller e Ray Rennahan), Melhor Direção de Arte (Lyle R. Wheeler) e Melhor Guião Adaptado (Sidney Howard). Um aspeto digno de menção prende-se com o facto de Hattie McDaniel, apesar de ser indicada para receber um Óscar, foi impedida de comparecer no dia da entrega dos prémios devido às leis racistas que vigoravam.

A visão do produtor David O. Selznick, consubstanciada na obra premiada com o prêmio Pulitzer de Margaret Mitchell, numa adaptação de Sydney Howard, fotografia de Ernest Haller e música de Max Steiner revela-se um testemunho incisivo sobre o Sul, antes e depois da Guerra Civil. Victor Fleming, o realizador, rodeou-se da melhor equipa de Hollywood e o resultado final foi um filme impressionante que durante quatro horas capta a atenção do espetador para uma narrativa ímpar. Segundo a opinião de Gallagher, inicialmente, o filme beneficiou da curiosidade dos inúmeros leitores da obra literária. Contudo a obra fílmica revelou-se impactante o que se sentiu na forma como a crítica e o público o recebeu. Segundo uma crítica publicada no New York Times, *Gone with the Wind* foi considerado “greatest motion picture mural” e “the most ambitious film-making venture in Hollywood’s spectacular history.”(Ibidem)

Para além de uma equipa técnica de excelência, o elenco merece um lugar de destaque; Vivien Leigh e Clark Gable (considerados os atores perfeitos para o desempenho das personagens que lhes foram atribuídas), Olivia de Havilland and Leslie Howard emprestam a esta produção uma abordagem diferenciada dos diferentes papéis que cada um desempenha. Vivien Leigh, ao encarnar Scarlett, para além da sua beleza exterior revela também um complexo processo de descoberta da sua força interior, apesar da impossibilidade de consumação do seu amor por Ashley que a vai afastar do homem que realmente a ama, Rhett. Mas a representação de Clark Gable iguala a prestação de Vivien, no modo como interpreta com paixão o Capitão Butler, que se encontra dividido entre a sua lealdade para com a causa do Sul e o seu sentido de dignidade.

A narrativa fílmica abrange um hiato temporal de cerca de dez anos (meados de 1861 até 1871) dando uma perspetiva política do Sul através dos preparativos para a Guerra Civil, mas também uma visão do pós-guerra.

Scarlett O’Hara e Rhett Butler não se encaixam nos estereótipos da Causa Perdida, pois ambos se revelam demasiado egocêntricos para se preocuparem com o destino da Confederação, embora o filme no seu todo adira à tradição da Causa Perdida e, ao contrário de *The Birth of a Nation*, ignora as Causas da Reconciliação e da União.

Os brancos do sul retratados na tradição da Causa Perdida lutaram e sofreram em prol do patriotismo confederado. Os custos humanos da guerra receberam atenção continuada, visíveis nos familiares, amigos e vizinhos de O’Hara que pereceram no conflito. Destacamos duas cenas em Atlanta que oferecem apontamentos emocionantes do sacrifício confederado.

Na primeira, as pessoas atropelam-se para obter cópias de uma lista de baixas da batalha de Gettysburg, onde nome após nome se encontra registado “killed in action”, e assistimos também à tragédia dos familiares que ao receberem a triste notícia, sentem a necessidade de se consolar e apoiar mutuamente. A segunda cena, que podemos descortinar através desta imagem capturada do filme, representa uma das situações mais memoráveis da obra que ocorre no entreposto ferroviário de Atlanta onde os soldados feridos em combate recebem assistência. Conseguida através da utilização de mil e quinhentos figurantes, esta cena enche o ecrã dando uma noção de profundidade de campo admirável, com o objetivo de centrar a atenção do espectador numa situação específica, uma inovação para a época. A bandeira da Confederação desfraldada em primeiro plano e a câmara atingindo o seu ponto mais alto, produz um enquadramento de cima para baixo, num



Figura 1 - Entreposto Ferroviário de Atlanta: hospital de campanha improvisado

ângulo picado, ficando a objetiva acima do nível normal do olhar, apresentando um plano emblemático que segundo Gustavo Mercado, “ [tem] a força de comunicar ideias abstratas, complexas e associativas com composições que revelam conexões especiais entre os elementos visuais no quadro”. Além disso, este tipo de plano pode “contar uma história”, com uma única imagem, transmitindo ideias que geralmente são maiores que a soma das partes.” (Mercado 2011: 107)

Pensamos ser importante determo-nos nos elementos visuais existentes neste plano. Por um lado, colocada no canto esquerdo, em primeiro plano, encontra-se a bandeira da Confederação, que lhe confere uma carga dramática significativa, simbolizando o ideal pelo qual se debatiam. Por outro, um ângulo picado ao apresentar um momento de desânimo potenciado pelo número considerável de feridos, dilui-os no todo, não destacando a individualidade dos soldados, mas sublinhando a importância do ideal político e ideológico em detrimento das vidas humanas.

A maior parte dos brancos civis desta obra expressam devoção à Confederação, destacando-se, Melanie Wilkes que serve como um bom exemplo do modelo patriótico,

abdicando dos bens materiais, incluindo a sua aliança de casamento. Por seu turno, na base da pirâmide social, mais precisamente no bordel, encontra-se Madam Belle Watling que doa dinheiro para o hospital militar, sublinhando que é confederada como todos os outros. Também Rhett Butler se converte à causa da confederação quando ao observar soldados exaustos decide alistar-se e perante a incredulidade de Scarlett lhe responde: “Maybe it’s because I’ve always had a weakness for lost causes, once they’re really lost, or maybe, maybe I’m ashamed of myself. Who knows?”³² Mas a noção de Causa Perdida surge logo nesta cena refletida na imagem capturada do filme, após a iminência da guerra que encontrou uma recepção calorosa e alegre, mas também incontida e irrefletida por parte dos homens à qual Rhett Butler responde referindo que uma guerra não se vence com gentileza e algodão, mas com material bélico, sobretudo, canhões e munições, que escasseavam no Sul e abundavam no Norte. Todavia, esta sua alusão à inferioridade do Sul é motivo de zombaria, o que não alterará a veracidade de milhares de mortes sulistas e da devastação a que os estados foram sujeitos.

Por sua vez, Ashely Wilkes alude à preocupação da Causa Perdida com os recursos humanos e bélicos, numa cena com Scarlett no Natal de 1863. Ashely descreve o facto de os soldados andarem descalços na neve enquanto os “Yankees” continuam a chegar em grande número. Este aspecto indicador da supremacia numérica dos soldados da União, sobretudo após a derrota em Gettysburg, que para além de suspender a incursão rumo ao Norte das tropas do General Lee, quebrou o mito da invencibilidade do Sul e introduziu a semente da dúvida nos combatentes sulistas.

As consequências mais evidentes da vitória da União fizeram-se sentir a vários níveis, destacando-se a suspensão do avanço dos confederados rumo ao Norte, mas também a devastação da paisagem natural visível na viagem que Scarlett faz de Atlanta to Tara, em que sobressaem plantações arruinadas repletas de detritos militares e carcaças de animais mortos.

A quebra do mito do General Lee devolveu entusiasmo à causa Yankee e, ao mesmo tempo, as esperanças dos políticos confederados de conseguirem apoio internacional desvaneceram-se e o fim do conflito trouxe os soldados feridos para uma terra desolada invadida por outra espécie de abutres, os *carpetbaggers*.

³² Transcrição do filme.

“Marching through Georgia” as they move along a road filled with ragged Confederate soldiers walking back to their homes. Subsequent scenes leave no doubt that the white South must resist venal Carpetbaggers, offering a few instances of black people forcing white citizens off sidewalks and the like. (Gallagher 49)

Ao invés de *The Birth of a Nation*, este filme não glorifica as expedições punitivas do Ku Klux Klan e nem se insurge contra a integração social dos negros recém-libertados, apesar de o espectador ter conhecimento indireto de um ataque em que morre o segundo marido de Scarlett e Ashley Wilkes é ferido, mas o filme evita um tratamento inflamado das políticas raciais. Muito pelo contrário, a questão da escravidão é silenciada enfatizando uma lealdade recíproca entre as principais personagens negras e os seus donos, através de vários indícios. Ashley confia a Melanie a sua intenção de libertar todos os escravos da família, também as personagens negras que se destacam permanecem em Tara para ajudar Scarlett, revelando devoção à Confederação que é reforçada quando Scarlett saúda os escravos escoltados por um oficial montado da Confederação, quando estes marcham para procederem à abertura de fossos defensivos, numa atitude de completa fidelidade para com a Causa da Confederação, como podemos apurar a partir das palavras de Big Sam: “Your Ma says the Confederacy needs us, so we’se gwine to dig for the South.” E quando se despede de Scarlett tranquiliza-a dizendo “Dont’t worry, we’ll stop them Yankees.”³³

Esta obra surge como uma ressonância de *The Birth of a Nation*, na medida em que aborda a questão do racismo. Contudo, dá-lhe um tratamento mais paternalista, resultando daí um dos comentários menos abonatórios feitos ao filme e que se prende com o modo como se processavam as relações raciais, porém não nos podemos esquecer que a obra faz uma reconstrução de acontecimentos de um passado distante onde eram cometidas muitas atrocidades contra os negros, mas narrada do ponto de vista de uma escritora branca do Sul, que fala de uma civilização “*Gone with the Wind*.”

Embora *Gone with the Wind* tivesse marcado o apogeu da influência da Causa Perdida em Hollywood, nos vinte e cinco anos seguintes foram produzidos uma série de filmes que abordaram a temática da Confederação de modo suave, dos quais se destacam obras que ilustram este fenómeno: *Santa Fe Trail*, *The Horse Soldiers* e *Shenandoah*.

Santa Fe Trail realizado, em 1940, por Michael Curtiz, apresenta uma narrativa de estrutura binária, uma vez que “há dois fios condutores a reger a acção, como acontece

³³ Transcrição do filme.

nos exemplos de “narrativas paralelas” baseadas na coexistência de duas ações que podem entrecruzar-se ou manter-se distintas.” (Moscariello 1985: 56) Neste filme existem dois *plots* que decorrem em paralelo, entrecruzando, por um lado, a linha principal da história que segue a construção da via de caminho-de-ferro em Santa Fé através da nova fronteira e o triângulo amoroso envolvendo Kit Carson Holiday, a filha do proprietário do Santa Fe Railroad (papel a cargo da atriz Olivia de Havilland), JEB Stuart (papel desempenhado por Errol Flynn) e George Custer (papel interpretado por Ronald Reagan). Por outro lado, este enredo principal perde-se na busca e captura de John Brown (papel desempenhado por Raymond Massey). Estas duas narrativas, apesar de surgirem em paralelo, sem uma ligação aparente, entrelaçam-se e influenciam-se de modo recíproco, acentuando a tensão dramática do filme.

Santa Fe Trail apresenta uma releitura simplista do lendário John Brown e dos seus ataques fanáticos contra a escravatura, desempenhando o ator Raymond Massey o papel do abolicionista. Este filme aborda a temática das tensões regionais anteriores ao eclodir da Guerra Civil, que surgem, de modo simbólico no seio da Academia de West Point entre os cadetes Carl Rader (papel desempenhado por Van Heflin), um discípulo do abolicionista fanático John Brown, e Jeb Stuart (representado pelo ator Errol Flynn) que defende a luta pela preservação do sistema de escravatura, adotando uma postura pró-sul.

O confronto inicial resultante de idéias antagónicas brota quando Carl Rader lê um panfleto de John Brown em que afirma: “A breaking up of the American Union as it now exists is the basis of my plan and that destruction must be made upon the issue of negro slavery and on no other. The Union must be then reorganized on the great principle of emancipation.”³⁴ Stuart reage dizendo “The South will settle it in its own time and its own way. But not through the propaganda of this John Brown or any of his followers. (*Ibidem*)

Esta situação vai-se perpetuar quando Carl Rader abandona a Academia e se torna seguidor de John Brown, colocando-se ambos em posições antagónicas, pois o revolucionário e abolicionista Brown pretendia levar a cabo a libertação dos escravos, mas ao invés dos grupos do Norte, defendia que este processo não passaria pela resistência pacífica, sendo exequível através da ação. Deste modo, envolveu-se com os seus adeptos numa série de confrontos entre partidários da escravatura e seus opositores, no Kansas e

³⁴ Citação retirada do filme *Santa Fe Trail*.

<<http://www.youtube.com/watch?v=qnRNX9gDs-U>> Consultado em março de 2013.

idades vizinhas do Missouri, entre 1854 e 1861, dando origem à *Border War* ou *Bloody Kansas*.

Neste filme, as personagens negras revelam uma passividade extrema, mesmo aquelas que John Brown e os seus apoiantes se empenham em libertar. De modo a ilustrar esta afirmação, destacamos uma cena em que Stuart fala com três escravos que seguiram Brown para libertar território no Texas e que tinham assistido a uma batalha entre os seguidores de Brown e os soldados da infantaria em que uma escrava faz um curativo a Stuart e diz: “Well, old John Brown said he’s gwine give us freedom, but shuckin’s, if this here Kansas is freedom, then I ain’t got no use for it, no sir.” e esta opinião é coadjuvada por um negro que refere: “I just wants to get back home to Texas and set ‘til Kingdom come.” (*Ibidem*)

Comercializada como um *Western* e, ao mesmo tempo como uma história de amor, esta obra cinematográfica revela-se uma saga anti-John Brown. A partir do momento em que Brown é capturado, julgado e enforcado, o filme retorna à história principal e termina com Miss Holliday e Jeb Stuart cavalgando rumo ao oeste, delineando os seus planos para terminar o caminho-de-ferro.

Considerado um filme polémico pelos descendentes de John Brown, em especial, por Nell Brown Groves of Tulare, que se referiu ao filme como sendo um “travesty upon the factual record”³⁵, na medida em que retrata o abolicionista como sendo um homem perturbado, perigoso, sem respeito pela vida humana, sem honra ou decência. Citando as suas palavras: “revengeful and ruthless killer: a renegade, madman, windbag, and enemy of the human race.” (*Ibidem*) Esta familiar decidiu processar a Warner Brothers Pictures por denegrir a memória deste herói “whose passage across the pages of history left a trail admired by right thinking people.” (*Ibidem*) Citamos um excerto da contestação que apresentou em tribunal de modo a que melhor possamos perceber a sua indignação:

I wondered how Warner Bros. could have the daring to picture such infamous lies. Fictitious characters in a story can be properly portrayed as human or inhuman without hurting anyone, but when producers of motion pictures are so unjust as to dig up a man who has really lived and done a great service to his country and characterize him as a ruthless murderer, a fiendish killer, a renegade, and an enemy

³⁵ Alice Keeseey Mecoy. “John Brown Kin”.

<<http://johnbrownkin.blogspot.pt/2010/01/brown-descendant-sues-over-santa-fe.html>> Consultado em maio de 2009.

of mankind, they should be made to see the stop signal. This picture is presented in true western style, with the brutal throwing of horses, bloody battles, and fist fighting so often shown in Westerns to thrill the young. Warner Bros. have used three of their finest stars to give this picture public appeal, and throughout John Brown is made the villain of the story. (*Ibidem*)

Em 1959, John Ford realiza *The Horse Soldiers*, um épico de cavalaria da United Artists, baseado no romance homônimo de Harold Sinclair, produzido e escrito pela dupla formada por John Lee Mahin e Martin Rackin. Nele é apresentada a história real do ataque perpetrado pelo Coronel Benjamin H. Grierson, na primavera de 1863, que fazia parte da campanha da União e levada a cabo pelo Coronel Marlowe e o Major Kendall (papel desempenhado pelo ator William Holden³⁶), enviados pelo General Grant para atacar um entroncamento ferroviário e destruir a linha férrea entre Newton Station e Vicksburg, considerados pontos estratégicos no abastecimento do Sul.

Neste filme são sugeridos alguns pontos de contato com a Causa Perdida na história de uma operação de cavalaria da União. Fazendo uma abordagem livre do ataque do Coronel Benjamin F. Grierson no Mississippi durante a campanha de Vicksburg, apresenta John Wayne como o Coronel John Marlowe do Exército da União. A personagem principal negra, uma escrava chamada Lukey, serve a sua senhora com devoção, ajudando mesmo a espiar os oficiais de Marlowe no momento em que planeiam a expedição. Esta sulista, aliada dos Confederados, descobre o plano secreto da incursão dos soldados da União em território inimigo e é mantida refém para assegurar o seu silêncio.

Esta obra apresenta os efeitos da guerra no Sul, quer do ponto de vista da União quer das forças Confederadas, pois desde dezembro de 1862, que as tentativas do General Grant para capturar a cidade de Vicksburg, considerada o último grande reduto confederado no rio Mississippi, revelavam-se infrutíferas. O comandante confederado Johnston encontrava-se em dificuldades inesperadas, pois tinha de dividir as suas tropas em duas frentes, tentando ajudar a apoiar Pemberton e tentando tranquilizar as populações do sul assustados e quando os dois exércitos se confrontam numa batalha emocionante, os confederados efetuaram a sua fuga para Baton Rouge.

³⁶ A personagem desempenhada por William Holden, o médico do regimento, é quase totalmente ofuscada pelo comandante arrogante e irascível interpretado por Wayne.

Esta invasão de Grierson revelou-se particularmente bem-sucedida e pode ser considerada o início da conclusão da campanha de Grant, pois a queda de Vicksburg aconteceu a 4 de julho de 1863, (um dia após a derrota de Lee em Gettysburg) e marcou o começo do fim da Guerra Civil.

Ao longo do filme, os soldados confederados demonstram coragem e dedicação através de um ataque quase suicida contra as tropas de Marlowe, um homem sem um braço, segura a bandeira da Confederação e a escassez de recursos humanos obriga e recrutar um grupo de cadetes para a causa da Confederação. Estas cenas apoiam a visão da Causa Perdida de um Sul desesperado lutando contra um adversário mais poderoso, tendo a Confederação de convocar todos os homens brancos, incluindo mutilados e cadetes imberbes de modo a poder resistir aos invasores.

Ao concentrar-se na experiência da guerra no Sul, o realizador introduz na sua obra certos acontecimentos retirados de outros incidentes em campos de batalha, como por exemplo, o episódio dos cadetes da escola militar convocados para enfrentar o Exército da União. Com efeito, Ford serve-se de um incidente ocorrido na Virgínia, quando os jovens cadetes do Instituto Militar da Virgínia saíram para lutar contra as tropas da União.

Andrew V. McLaglen, em 1965, realizou *Shenandoah* que pode ser considerada uma “dramatic allegory, underscoring the futility of war”³⁷ que marcou a diferença na relação de Hollywood com a Causa Perdida. Ao estrear-se seis meses após a aprovação no Congresso da Lei dos Direitos Civis de 1964, afasta-se da temática da glorificação da plantação do Sul e coloca a escravatura no centro da guerra da Confederação. O filme aborda o último outono da guerra, focando-se na família de Charlie Anderson (papel interpretado pelo ator Jimmy Stewart) que não possui escravos na sua quinta no vale de Shenandoah, na Virgínia. Este fazendeiro caracteriza-se por ser um homem de paz, que apesar de seu comportamento autocrático, se recusa a tomar partido na Guerra Civil, mas é arrastado para o conflito quando um de seus filhos é aprisionado por engano por forças da União. Anderson revela-se contra a guerra, apesar da pressão da comunidade e dos soldados confederados que tentam recrutar os seus filhos e dos agentes da União que tentam levar os animais de fazenda, pois o vale de Shenandoah era conhecido devido à

³⁷ The New York Times. Howard Thompson. “Shenandoah (1965) Civil War Drama”.
<<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9806E5DE173EE03ABC4151DFB166838E679EDE>>
Consultado em junho de 2009.

sua importância estratégica como o “celeiro da Confederação” fornecendo víveres para as tropas.

Noventa por cento dos homens brancos deste estado tinham sido recrutados para o exército ou encontravam-se ocupados com assuntos ligados à guerra, no período abordado no filme, porém esta família conseguiu manter-se afastada do conflito. O conteúdo do filme contra a Causa Perdida surge quando um dos filhos comenta que como Virginianos, não podiam ignorar mais a guerra, todavia o patriarca defende que “I don’t see any reason to fight for something that I don’t believe is right, and I don’t think that a real friend would ask me to.”³⁸

Mais tarde, este posicionamento é reiterado quando um oficial confederado que procura recrutas, diz que a Virgínia precisa de todos os seus filhos. Anderson responde apenas que: “These are my sons. They don’t belong to the state.” (*Ibidem*) Ao contrário da mensagem veiculada em filmes anteriores pelos brancos do Sul, ele recusa sacrificar os seus filhos, quer em prol da escravatura na Virgínia quer da Confederação.

Este filme abandona também o modelo de subserviência do negro, assente no seu grau de lealdade para com o seu senhor, pois neste caso específico é-lhe dada a possibilidade de escolha. Além disso, apresenta uma distorção da realidade histórica mostrando unidades militares formadas por brancos e negros e que pertenciam ao Exército da União, sugerindo a deslocação das convenções já desgastadas das personagens negras nas narrativas da Guerra Civil.

As forças da União aparentam ser mais numerosas e estarem melhor nutridas e vestidas que as Confederadas e é notória uma certa antipatia pela escravatura uma vez que o desejo do Sul em manter os escravos tinha causado a guerra e era evidente a despreocupação relativamente ao desenlace para a Confederação.

Os adeptos da Causa Perdida não se reveriam em nenhum aspeto da visão do mundo de Anderson, podendo-se afirmar que apesar de ser considerado um filme contra a guerra, se enquadra mais na Causa da Emancipação que na narrativa da Causa Perdida.

Esta família não saiu incólume do conflito, pois enfrentou a perda de três familiares: dois filhos e a nora e perante as sepulturas da mulher, dos filhos e da nora, Anderson exprime o seu sentir em relação à guerra: “There is nothing much I can tell you about this war. It is like all wars, I suppose. The undertakers are winning it. The politicians

³⁸ Transcrição do filme.

will talk a lot about the glory of it, and the old men will talk about the need of it. The soldiers, they just want to go home.” (*Ibidem*)

Shenandoah foi considerada uma das melhores narrativas da Guerra Civil até à estreia de *Glory*, pois Hollywood optou por negligenciar o conflito durante a Guerra do Vietname, entre o final da década de 1960 e o meio da de 1980, apesar de terem surgido algumas obras que se enquadravam no género, mas de modo superficial.

Este filme destaca-se também pela sua mensagem anti-guerra, talvez um indicador das mudanças do posicionamento da sociedade americana face à escalada da Guerra do Vietname.

2.2.2.2. A Causa da União

Segundo a opinião de Gallagher, das quatro tradições interpretativas da Guerra Civil apresentadas por Hollywood, pode-se considerar a Causa da União a Causa Perdida. A visão de Lincoln de uma nação democrática devotada à oportunidade económica parecia ser um tema apelativo. Contudo, permanece inexplorado neste género de filmes dedicados à Guerra Civil. Uma análise mais profunda dos filmes recentes não nos dá uma explicação sobre o significado da guerra para os homens do Norte que se alistaram entre 1861 e 1862. Calculado em cerca de setecentos e cinquenta mil, estes homens constituíram o suporte principal do esforço de guerra dos Estados Unidos, embora muitos deles se identificassem mais com a Cauda da União do que com a da Emancipação.

Lincoln foi eleito para Washington como um presidente apologista da abolição da escravatura que ambicionava conciliação e acordo com o Sul, conforme as ideias por si expressas e que se encontram no discurso de 4 de Março de 1861. Nesta altura sete estados desvincularam-se da União, formando a Confederação dos Estados da América com uma constituição, um presidente e uma capital provisória em Montgomery, Alabama. Assistiu-se à desagregação de outros quatro estados e o governo confederado atacou o Forte Sumter, um posto militar federal, situado na Carolina do Sul. Em resposta, Lincoln declarou que os estados que se tinham separado se encontravam em rebelião aberta contra o governo federal e convocou setenta e cinco mil voluntários para suprimir a insurreição, embora não tivesse feito uma única declaração quanto aos objetivos da guerra ou tivesse exposto a sua visão do conflito. Assim, no 85º aniversário do nascimento da nação,

Lincoln preparou uma mensagem para ser entregue ao Congresso que descrevia os acontecimentos que tinham conduzido à guerra bem como o seu ponto de vista relativamente à natureza da rebelião e a conceção política que deveria nortear a União. Este ato político esteve, decerto, na base do primeiro fluxo de voluntários que se sentiram motivados e se apressaram a defender as cores nacionais, conforme podemos constatar através desta citação transcrita da mensagem do presidente ao Congresso:

This is essentially a people's contest. On the side of the Union it is a struggle for maintaining in the world that form and substance of government whose leading object is to elevate the condition of men; to lift artificial weights from all shoulders; to clear the paths of laudable pursuit for all; to afford all an unfettered start and a fair chance in the race of life. Yielding to partial and temporary departures, from necessity, this is the leading object of the Government for whose existence we contend.³⁹

A duração do conflito bem como as privações enfrentadas mudaram o modo como os soldados pensavam sobre a União, tendo muitos aceite defender a Emancipação como um meio para enfraquecer a Confederação. Além disso, a perda de vidas humanas e os gastos do tesouro nacional estimularam o apoio a quem prejudicasse aqueles que defendiam a escravatura e eram responsáveis pela secessão. Os cidadãos que nunca tinham mencionado a emancipação como um objetivo de guerra em 1861, nos primeiros meses de 1862, aceitaram e talvez tenham também abraçado a União do pós-guerra sem negros em cativeiro. Mas a defesa da União e não a questão da Emancipação permanece o elemento chave para muitos que celebraram a sua restauração como uma grande consequência de guerra. A União permaneceu como o símbolo do que Lincoln tinha mencionado na sua mensagem de 4 de julho de 1861, confirmando o patriotismo americano para todos os que acalentavam a apologia de um ideário democrático.

Embora os filmes de Hollywood alvitrassem algumas das razões para o alistamento no Exército dos Estados Unidos, a devoção à Causa da União não se encontrava entre elas, pois nenhuma explicava a guerra do ponto de vista de Lincoln, antes da década de 1980.

³⁹ Fordham University. Modern History Sourcebook: Abraham Lincoln (1809-1865): Special Session Message, July 4, 1861.

<<http://www.fordham.edu/halsall/mod/1861lincoln-special.asp>> Consultado em outubro de 2012.

The Birth of a Nation reconhece a Causa da União através de um admirável retrato de Lincoln, projetado como sendo um amigo dedicado do Sul branco e, numa reconstrução da história, liga a Ku Klux Klan ao triunfo da União na medida em que surge no filme como rival dos políticos abolicionistas e dos seus seguidores negros. Esta organização criada em 1865 por veteranos do exército confederado, pretendia restaurar a supremacia branca no período da reconstrução e o texto de Griffith emprega as palavras de Woodrow Wilson para se referir a ela como uma estrutura concebida a partir do mero instinto de auto-preservação e através da força das armas garantir a supremacia branca numa União reconstruída. Tudo parece indicar ter sido esta a leitura do realizador que termina o filme com a frase carismática de Daniel Webster “Liberty and Union, one and inseparable, now and forever!”

Em 1930, Griffith revisita o tema da União com o filme épico *Abraham Lincoln*, encontrando-se condensada a sua vida desde o berço até ao túmulo. Ao invés das obras realizadas sobre o presidente que se focam no seu desempenho durante a Guerra Civil, este filme aborda também aspetos íntimos da sua vida, pois o argumento de Stephen Vincent Benet contém acontecimentos relevantes da sua biografia, como por exemplo, o romance trágico de Lincoln com Ann Rutledge, a sua atuação como advogado, o casamento com Mary Todd, a sua decisão de declarar guerra contra o Sul, o perdão de uma sentinela condenado durante a Guerra Civil e o seu assassinato pelas mãos de John Wilkes Booth.

Walter Huston, ao representar o papel de presidente delineia a imagem de Lincoln percecionada na atualidade, na medida em que combina severidade com sentido de humor e ironia. O ator começa por retratar Lincoln como um jovem advogado, marido, e político emergente, caracterizado pela sua integridade e coragem, mas sobrecarregado pelo desânimo e, que ao ser eleito Presidente, lhe acrescenta uma enorme responsabilidade.

O realizador enfatiza a sua determinação obstinada, especialmente na preservação da União a partir da desintegração, mas ignora outro aspecto da sua determinação, isto é, a sua insistência de que o conflito devia resultar na abolição da escravatura.

Esta abordagem generosa por parte de Griffith em relação a Lincoln sugerida pela sua descrição do presidente como mártir na sua obra *The Birth of a Nation*, sugerida pela sequência representativa do seu assassinato, revela-se bastante surpreendente e inesperada, pois é bem conhecido o seu posicionamento na exaltação dos valores do Sul bem como o racismo patente nas suas obras, mas insiste que a Confederação não deve ser alvo de punição vingativa pelo Norte vitorioso.

Para além dos aspetos íntimos da vida de Lincoln, este filme segue de perto a Causa da União, nas referências que surgem ao longo do filme, destacando-se, em especial, o momento em que o presidente decide que a guerra será um meio de preservar a União: “I am a man of peace but the Union shall be preserved.”⁴⁰ e quando quase no final do conflito declara que “The Union, we’ve saved it at last. The Union, we’ll have them back.”

As alusões à Causa da União que surgem, mais tarde, são fugazes. Assim, no filme *Young Mr Lincoln*, realizado por Henry Ford, em 1939, Henry Fonda integra as diferentes facetas de Lincoln, apresentando o homem como sendo patriótico, humilde, irónico, sem ser pesado ou muito sentimental, mas revelando o seu grande potencial como orador e homem sábio. Em *Young Mr. Lincoln* emergem vislumbres através da letra de “The Battle Cry of Freedom”⁴¹, composta, em 1862, algum tempo após o período coberto pelo filme. “The Union forever! Hurrah, boys, hurrah! Down with the traitor, up with the star.”

Em 2012, Steven Spielberg realizou *Lincoln*, com um argumento de Tony Kushner e abrilhantado pela representação de Daniel Day-Lewis que personifica a personagem do 16º presidente dos Estados Unidos. Apesar de ser um filme biográfico, não cobre toda a vida de Lincoln, ao contrário da abordagem de Griffith, nem abarca o mesmo terreno biográfico explorado por John Ford em *Young Mr Lincoln*. Spielberg dedica-se, em exclusivo, à fase final da vida do presidente, concentrando-se, por um lado, na sua luta para abolir completamente a escravatura, fazendo com que a 13ª Emenda fosse aprovada pelo Congresso antes da Guerra Civil terminar e, por outro, no que isso revela sobre a sua personalidade e os seus ideais. Por conseguinte, esta obra de Spielberg insere-se na tradição interpretativa da Causa da União.

Outras produções fílmicas abraçaram a Causa da União, nomeadamente *Glory*, *Gettysburg* e *Gods and Generals*, todavia pouco contribuem para a compreensão da mesma.

⁴⁰ Transcrição do filme.

<<http://www.youtube.com/watch?v=LYEn0adalUA>> Consultado em janeiro de 2013.

⁴¹ Usada como música de campanha nas eleições presidenciais de 1864 em que se confrontaram Lincoln e Johnson. Ver a letra completa no Anexo 8.

2.2.2.3. A Causa da Emancipação

Do ponto de vista de Gallagher, os filmes sobre a Guerra Civil produzidos até 2008 não transmitem o verdadeiro significado que a Causa da União teve para milhões de cidadãos do Norte, pois, muitas vezes, abordam o Exército dos Estados Unidos como uma força militar que salvou a república e destruiu a escravatura, à luz negativa do pós-Guerra do Vietname.

Na atualidade, as Causas da Emancipação e da Reconciliação são consideradas mais expressivas do que a da União, apesar de, ironicamente, a Causa da União ter recebido mais atenção durante a época em que a Causa Perdida dominava os filmes da Guerra Civil, na grande maioria porque alguns filmes notáveis exibiam Abraham Lincoln.

A tradição da Reconciliação também floresceu durante o período 1915-65, ultrapassando, com facilidade, a da Emancipação. *Shenandoah* anunciou uma viragem em direção à Emancipação que acelerou com *Glory* no final da década, tendo alcançado, nos anos 1990 e nas décadas subsequentes, domínio cinemático, mantendo a Reconciliação uma firme, mas secundária presença em inúmeros filmes.

A historiadora Barbara J. Fields, uma das intervenientes no documentário de Ken Burns, referiu que apenas a introdução da questão da liberdade nos objetivos estratégicos do norte concernentes à guerra é que elevaram a causa no sentido de justificar os terríveis custos humanos e materiais e esta perspetiva surge nos filmes realizados no final da década de 1980. Todavia, as obras fílmicas anteriores a esta década apresentavam esporádicas alusões à narrativa da Emancipação, como podemos verificar nas produções realizadas por diferentes realizadores.

Estas referências à Causa da Emancipação surgem em pequenos apontamentos, como podemos ver em *Young Mr. Lincoln*, pois o filme termina com o hino da República “The Battle Hymn of the Republic”⁴² enquanto a câmara se detém na estátua⁴³ do presidente sentado no Lincoln Memorial, em Washington,. A combinação da música e da imagem estimulam a ideia de que Lincoln foi um grande libertador.

Em 1955, Charles Marquis Warren realiza *Seven Young Men* destacando-se a personagem de John Brown retratado como um abolicionista fanático numa guerra pessoal contra os proprietários de escravos no Kansas.

⁴² Ver a letra do hino que se encontra no Anexo 13.

⁴³ Esculpida por Daniel Chester French.

Este relato da atuação de John Brown e dos seus seis filhos, que lutaram para garantir que o Kansas entraria na União como um estado livre da escravatura, veicula a ideia de este acreditar, de modo firme, que estava cumprindo os desígnios de Deus, usando a força e a violência para atingir os seus propósitos. Depois de completar a sua tarefa no Kansas, Brown continua a sua luta com a finalidade de abolir a escravatura. A crença fervorosa de que a violência era a única maneira de alcançar o seu objetivo levou à sua condenação por traição e enforcamento após o ataque ao arsenal federal em Harpers Ferry.

O filme *Band of Angels*, de 1956, realizado por Raoul Walsh, apresenta uma narrativa melodramática, que aborda a escravatura e a emancipação. Nos principais papéis surgem Clark Gable, que é Hamish Bond, e Yvonne De Carlo, que interpreta o papel de Amanda Starr, uma aristocrata, fruto de uma relação miscigenada, que devido à morte do pai se vê na condição de escrava. Neste filme, Sidney Poitier interpreta a personagem do escravo Rau-Ru que lida com a indefinição da sua identidade, pois o facto de ter sido acarinhado e educado pelo seu amo o faz sentir aprisionado e revoltado, acabando por se alistar no Exército da União.

Também no mesmo ano, William Wyler realiza *Friendly Persuasion*, com uma adaptação de Michael Wilson do romance homónimo de Jessamyn West. Incidindo sobre a temática da emancipação, aponta o esforço de guerra do Norte através da família Birdwells, que em virtude de serem Quakers e, por isso, pacifistas, se recusavam a usar armas e a recorrer à violência, mesmo em defesa alheia. Perante o dilema moral de, por um lado, se posicionarem contra a escravatura, mas, por outro, considerarem censurável matar um homem para libertar outro, o conflito, inevitavelmente, desponta. Assim, quando as suas fazendas são invadidas por tropas confederadas, o sentimento de impotência surge. Neste filme, é problematizado também o tema da guerra e da escravatura, segundo a perspectiva de um negro foragido que trabalha para a família e que se pretende alistar no Exército da União.

Em 1957, o cineasta Edward Dmytryk realizou *Raintree County*, numa adaptação do romance homónimo de Ross Lockridge, com o intuito de seguir o épico *Gone with the Wind*, com um elenco impressionante em que Montgomery Clift representa a personagem John Wickliff Shawnessy e Elizabeth Taylor, numa interpretação memorável, desempenha o papel de Susanna Drake. Embora não tenha alcançado o êxito expectável, esta grande e dispendiosa produção tinha como pano de fundo a Guerra da Secessão e

abraça a narrativa da emancipação através da personagem John Wickliff Shawnessy, um professor casado com uma aristocrata do Sul.

A vida deste casal encontra-se alicerçada na falsidade e está dominada pela loucura genética que assola a mulher, para além de ambos defenderem ideias divergentes face à escravatura. John Wickliff Shawnessy revela-se um pacifista apegado às causas sociais do seu tempo, sendo um abolicionista convicto, resolve alistar-se no Exército da União, posicionando-se contra as tradições sulistas que apoiavam a escravatura, lutando contra a Confederação. Deste modo, confronta não só os ideais políticos da mulher, mas também a sua instabilidade emocional.

O filme *Shenandoah*, já referido, apresenta elementos de emancipação no modo como se opõe à guerra e aborda temas humanitários.

As menções fortuitas à Causa da Emancipação, que surgiram nas obras cinematográficas referidas, foram superadas em 1989 com a estreia de *Glory* que a impulsionou para um nível heróico através da narrativa de Shaw e do seu regimento de negros testemunhando a coragem e sacrifício de quem lutou pela legitimidade de uma raça, mas, que se destacou, sobretudo, na criação de laços de fraternidade e camaradagem, para além de terem alcançado a glória desejada no ataque ao Forte Wagner. Não a glória intrínseca a uma vitória, mas a de ter o direito de participar numa luta em prol da obtenção de direitos cívicos. As palavras proferidas pelo comandante Shaw são reveladoras dessa necessidade que os negros tinham de tomar parte numa luta que lhes dizia respeito: “They have risked their lives to be here, have given up their freedom. I owe them my freedom, my life if necessary.”⁴⁴

A obra *Gettysburg*, de 1993, apesar das diferenças de conteúdo que a separam de *Glory*, também se dedica à Causa da Emancipação, demonstrando que o Exército da União possuía um lugar especial na história, em virtude de a causa que os movia assentar num objetivo nobre. Ciente do papel crucial do Exército da União, o Coronel Chamberlain afirma:

All of us volunteered to fight for the Union. Many of us came because it was the right thing to do, and all of us have seen men die. We are here for something new, this has not happened much in the history of the world. We are an army out to set

⁴⁴ Transcrição do filme.

other men free. America should be free ground, all of it, not divided by a line between slave state and free (...)⁴⁵

Ronald Maxwell, realizador e argumentista do filme, numa adaptação da obra *The Killer Angels* da autoria de Michael Shaara, não discute as causas que conduziram ao conflito, mas dramatiza os acontecimentos de julho de 1863, em especial, os três primeiros dias do mês, em que a convergência de cento e cinquenta mil homens dos Exércitos da União e da Confederação levou ao seu confronto, em Gettysburg.

Na mais sangrenta batalha da Guerra Civil, em que morreram milhares de soldados em combate, o Sul apesar de se destacar pela superioridade numérica das suas forças, claudicou perante o domínio da artilharia e infantaria do Norte, mas também pelo seu bom posicionado no terreno e pela adoção de uma estratégia defensiva.

O espetador é confrontado com diferentes tipos de motivações subjacentes ao alistamento dos voluntários no Exército da União. Enquanto a motivação de uns residia num sentimento de tédio, a de outros devia-se apenas à necessidade de divertimento, para outros ainda assentava numa questão de honra. Porém, a mensagem que subsiste é a de que o país deveria ser uno, não dividido por uma linha entre escravos e homens livres.

O realizador, na busca do detalhe histórico em *Gettysburg*, realizou grande parte das filmagens nos locais das batalhas, em Gettysburg, servindo-se de treze mil encenadores que habitualmente realizam a reconstituição de batalhas da Guerra Civil e que participaram voluntariamente no filme emprestando-lhe realismo não só pela sua atuação, mas também pelos figurinos, equipamentos e armas que possuem e que usaram nas filmagens. Este procedimento é seguido também pela equipa que produziu *Glory* que, deste modo, consegue dar uma ideia mais verosímil das cenas de batalha.

Gettysburg enquadra-se na tradição da Causa da Emancipação, na medida em que realça o esforço das tropas do Exército da União e inverteu o rumo do conflito que até ao momento se mostrava favorável para o Exército Confederado.

Em 1994, Gillian Armstrong realizou *Little Women* baseado no romance homónimo de Louisa May Alcott e o historiador Gallagher inseriu o filme na tradição da Causa da Emancipação, na medida em que pode ser encarado como mais uma obra que aborda a escravatura e a emancipação fundamentada nos objetivos do Norte, encarnados pela família March, designadamente nos seus valores morais de civismo e de amor à pátria.

⁴⁵ Transcrição do filme.

Todavia, é nossa convicção que apesar de os propósitos da União estarem subjacentes à emancipação, esta obra faz uma abordagem superficial dessa questão. Porém, revela-se bastante útil para ilustrar o modo como os civis do Norte experienciaram o conflito menos diretamente que os confederados, mas com um sentido de dever muito acentuado, visível no início do filme através do diálogo de Mrs March com um indivíduo:

Mrs. March: So you're going to Washington?

Man: Yes, Ma'am. My son is sick in a hospital there.

Mrs. March: Oh. This will be an anxious Christmas for you. I think this one will do. Let's try this. Is it your only son?

Man: No, Ma'am. I had four, two were killed. One is a prisoner.

Mrs. March: You've done a great deal for your country, sir.

Man: Oh, not a might more than I ought to, Ma'am. I'd go myself if I was any use.

Este homem encara a perda dos filhos como um sacrifício necessário para servir a sua pátria bem como a família March enfrenta o afastamento do pai como uma questão incontornável ao esforço de guerra, não muito bem aceite por determinadas fações da sociedade. Como podemos constatar através do seguinte diálogo transcrito do filme:

Aunt March: Never mind thanking me. Just spend it wisely. That's all I ask. Although it's more than I can expect when you're so much like your father, waltzing off to war and lettin' other folks look after his family.

Jo: There's nobody looking after us, and we don't ask favors from anybody. And I'm very proud of Father. And you should be too.

A ausência do patriarca da família, que se encontra na Virgínia ao serviço do Exército da União, é enaltecida, pois o conflito é encarado como uma oportunidade para se insurgir contra a escravatura. Mas os sentimentos de emancipação surgem também por parte de Jo March que se dedica a cuidar dos soldados da União feridos em combate, em Washhington, D.C., considerando-se uma abolicionista e mostrando vontade de colaborar ajudando num hospital dos “colored regiments”.

Em 2004, Kevin Willmott, inspirado na série *The Civil War* de Ken Burns, realizou *CSA: The Confederate States of America* classificado como um “mockumentary”, isto é, um documentário satírico, apresentando uma história alternativa em que os confederados vencem a Guerra Civil, instituindo os Estados Confederados da

América e anexando os ex-Estados Unidos, escrevendo, assim, a história do ponto de vista do Sul vencedor. Na opinião de Gallagher, “[*CSA: The Confederate States of America*] framed as a British Broadcasting Service production, (...) examines the history of a Confederacy that won the Civil War, annexed the northern states, and remained a viable slaveholding nation through the twentieth century.” (Gallagher 87)

Ao satirizar, em pormenor, acontecimentos políticos e culturais expressivos da história dos Estados Confederados, desde a sua fundação até ao início de 2000, o realizador alerta para a existência de discriminação na cultura americana, através de um exercício elaborado num universo alternativo onde o Sul vence a Guerra Civil e a escravidão permanece legal.

Com um olhar sarcástico, Willmott forjou “historiadores” e falsificou noticiários propondo mudanças improváveis dos fatos históricos. Assim, o espetador é confrontado com encenações mirabolantes patentes na ideia de que a vitória do Sul induziu os negros livres e simpatizantes da Causa da Emancipação a emigrarem para o Canadá, que se torna um bastião da liberdade de expressão. Outro exemplo a destacar, prende-se com John F. Kennedy que se candidata à presidência como um abolicionista republicano enquanto o outro candidato, Richard Nixon, fica desacreditado quando se descobre que os seus antepassados, mais precisamente o seu bisavô, tinha tido uma ligação com uma escrava.

Testemunhamos o exílio de Lincoln para o Canadá onde os promenores são apresentados através de uma ficção de Griffith, *The Hunt for Dishonest Abe*, em que Lincoln, depois da derrota da União, tenta fugir disfarçado de negro sendo ajudado por Harriet Tubman, uma negra abolicionista. Contudo, ao serem capturados pelos soldados da Confederação, a negra é condenada à morte e Lincoln feito prisioneiro sendo enviado para o exílio, mas antes de falecer dá uma entrevista lamentando o facto de não ter feito da Guerra Civil uma guerra para terminar com a escravatura.

Surgem também clips do thriller *I Married an Abolitionist*, de 1955, sendo os abolicionistas considerados o inimigo nos anos de 1950, ao invés dos comunistas.

Antes do início do documentário, os telespectadores são avisados que devido à sua natureza controversa e tendo sido realizado por britânicos abolicionistas o conteúdo do mesmo não reflete os pontos de vista do canal de televisão: “The following program is of foreign origin. The content does not reflect the views of this station and may be

unsuitable for children and servants. Viewer discretion is advised.” ele pode não ser adequado “para crianças ou criados.”⁴⁶

Partindo de um pressuposto imaginário, o realizador cria uma realidade alternativa onde o Sul venceu a Guerra Civil. Mas não se limita a isso, o filme surge como se o espetador estivesse a assistir a uma emissão de televisão local, mais precisamente a um documentário britânico sobre a história americana: *CSA: The Confederate States of America*. A narrativa de *CSA* é interrompida com intervalos destinados à publicidade, descrevendo o estado atual da União via anúncios de cigarros Niggerhair, de restaurantes Coon Chicken Inn, entre outros. Vários programas de televisão são também anunciados, “Leave It to Beulah”, uma série transmitida durante a semana ao meio-dia, sobre uma escrava destemida a viver numa família de brancos e um *reality show* policial sobre a caça aos escravos foragidos, refletindo a cultura da moderna América Confederada.

A imaginação de Willmott ao fazer uma abordagem de como a história teria mudado com a vitória do sul revela-se acutilante. As filosofias anti-negro da época, transformadas em lei pela novos Estados Confederados da América, evoluíram para “anti-tudo”, colocando o CSA em alinhamento com Hitler.

Algumas das críticas que se podem fazer a esta obra prendem-se com o facto de apesar de algumas das imagens e noticiários falsificados estarem muito bem conseguidos, em especial, a obra de Griffith, outros são de má qualidade e o desempenho dos atores pouco convincente. Outro problema consiste no projeto em si, pois apresentar toda a história americana a partir do pós-Guerra Civil, revelou-se um empreendimento megalómano, demasiado longo, faltando-lhe um tratamento mais incisivo de modo a que o produto final fosse mais condensado.

CSA: The Confederate States of America expressa um posicionamento muito crítico face a Lincoln, ao exprimir a asserção que a Proclamação da Emancipação não libertou um único escravo, mas que deu um enquadramento moral à guerra. Além disso, sublinha o fraco empenho do presidente na causa dos negros durante a guerra, embora os abolicionistas sejam encarados como heróis do Norte, resistindo aos esforços do pós-guerra para reintroduzir a escravatura acima do Rio Potomac. Sem a influência abolicionista, o racismo floresce entre os brancos do Norte e do Sul de modo a possibilitar a reescrita reconciliadora da história da guerra. O espírito emancipador mudou-se para o

⁴⁶ Transcrição do filme.

<http://www.youtube.com/watch?v=FJJtH_5vcmM> Consultado em outubro de 2012.

Canadá onde os exilados apelam à não deportação dos negros foragidos, tendo encontrado um forte aliado no governo canadiano.

Uma das chaves do sucesso desta sátira de Willmott consistiu em realizar um documentário falso com anúncios de televisão que lhe dão uma capa de legitimidade, mas que também nos relembra que a visão que fica da história é a dos vencedores.

No ano de 2013, estreou *12 Years a Slave*, uma produção britânico-americana, realizada por Steve McQueen, com um argumento da autoria de John Ridley baseado na autobiografia homónima de Solomon Northup, tendo-se revelado um verdadeiro sucesso não só por ter recebido nove nomeações para os Óscares da Academia na sua 86ª edição, mas também por ter sido galardoado com três prémios, o de Melhor Filme, Melhor Atriz Secundária, (Lupita Nyong'o) e Melhor Guião Adaptado.

Em *12 Years a Slave*, Chiwetel Ejiofor encarna a personagem de um negro livre nascido no Estado de Nova Iorque que foi sequestrado em Washington, D.C., em 1841, e vendido como escravo, tendo trabalhado em plantações no estado da Louisiana durante doze anos e que luta não só para se manter vivo, mas para preservar a sua dignidade.

Esta obra trata o tema da emancipação e o aparecimento de um filme que aborda a temática da escravatura em pleno século XXI chama a atenção para muitos comportamentos racistas que estão presentes e afetam a sociedade americana, apesar de um afro-descendente se encontrar na Presidência do país.

2.2.2.4. A Causa da Reconciliação

Enquanto a causa da Emancipação surgiu como a narrativa interpretativa dominante desde 1989, os temas da Reconciliação surgiram de forma consistente de modo a dar um importante entendimento de Hollywood sobre a Guerra Civil, apresentando filmes em que o conflito é concebido como um exemplo trágico de um povo corajoso.

Esta orientação para a interpretação da guerra enquanto reconciliação floresceu entre a comunidade dos indivíduos que se dedicavam à reconstituição da Guerra Civil, a partir de 1985, e encaravam a sua tarefa como uma missão educacional e apartidária que ia para além do puro divertimento ou da angariação de fundos para a preservação dos campos de batalha. Admiravam a coragem dos soldados de ambos os lados e evitavam

abordar a questão da escravidão ou das divisões políticas que tinham conduzido à guerra. Os campos de batalha deveriam servir como monumentos à coragem dos soldados dos dois exércitos e as reconstituições assumem caráter de tributo à memória de anos cruciais para o destino da nação.

Surgiram também críticas ao organismo que gere a conservação dos monumentos históricos, o National Park Service, no sentido de ser prestada mais atenção à questão da escravidão e a outros assuntos de natureza política. Recentemente foram introduzidas algumas alterações no funcionamento destes parques históricos para que fossem prestadas informações acerca da sua importância nos assuntos políticos e sociais do país.

A abordagem da narrativa da Reconciliação tem sido evidente no mundo cinematográfico e *The Birth of a Nation* inclui-se nessa tradição (como quase todos os filmes que se seguiram à guerra, sendo *Gone with the Wind* a exceção), na medida em que Griffith aborda a questão através do casamento de uma heroína do Norte, Elsie Stoneman com o Coronel Ben Cameron da Confederação, fruto de uma relação de amizade anterior à guerra. Na aceção de Griffith, a reconciliação congrega brancos separados por questões políticas. Nesta obra, Lincoln é retratado como o “Great Heart” que perdoa Ben Cameron e que teria poupado os brancos do Sul ao trauma da Reconstrução.

The Red Badge of Courage, uma adaptação da obra homónima de Stephen Crane realizada por John Houston, em 1951, oferece alguns momentos clássicos de Reconciliação, quebrando o idealismo apresentado em obras anteriores sobre a Guerra Civil que retratavam o conflito como um grande choque de aspirações antagónicas. Deste modo, a visão épica deu lugar à psicologia individual de um único soldado, Private Henry Fleming, que durante as suas primeiras experiências de batalha é assolado pelo medo irracional da morte.

Henry alistou-se no exército por se sentir atraído pela glória de um conflito militar, mas enquanto aguarda pela transferência do seu regimento para a frente de batalha, o militar questiona-se sobre a sua coragem e o receio de perante a violência de uma batalha sentir medo e fugir. Deste modo, esta personagem levanta um conjunto de questões inerentes à existência humana, mormente quais as características presentes num herói, qual a natureza dos sentimentos de coragem e bravura, qual o significado do medo e como se reage sob a pressão da morte iminente?

Para além de nos envolver no caos, confusão e terror da guerra, *The Red Badge of Courage* possibilita que o espetador se confronte com a turbulência interior de Henry de modo a perceber a cobardia como um sentimento intrínseco à condição humana.

A ligação estabelecida entre os soldados de ambos os exércitos humaniza este cenário de guerra com um firme tom reconciliador, visível num diálogo entre um soldado da União e um prisioneiro confederado: “Don’t take it too hard, old boy.” Ao que o outro responde: “I just wish I was dead, that’s all. I’d a heap rather be dead.”⁴⁷

Este filme apresenta momentos de Reconciliação clássicos na cena em que Henry Fleming dialoga com um Reb, num encontro entre sentinelas de lados opostos. Os dois homens encontram-se separados por questões políticas para quem a reconciliação no pós-guerra é fácil de imaginar. Este tipo de situação também se posiciona próximo dos factos históricos, porque as sentinelas, muitas vezes, observam tréguas não oficiais apesar da desaprovação dos seus superiores.

Estas interpretações da guerra em termos de Reconciliação surgem também após a batalha numa conversa entre prisioneiros confederados, estabelecendo uma ligação humana muito forte entre ambos.

Gettysburg desfralda a bandeira mais convencional da Reconciliação em cenas que envolvem oficiais e soldados. A ausência de personagens negras, em *Gettysburg*, estabelece o tom da Reconciliação e a ideia de uma herança partilhada e as qualidades americanas essenciais entre os federais e os confederados forma o *leitmotiv* do filme, apresentando relações amigáveis que se materializam em ocorrências diárias na troca de vários produtos, nomeadamente café, tabaco, açúcar e até de jornais. Assiste-se também à evocação da noção de pátria partilhada por todos os americanos que se juntaram e derrotaram os Britânicos durante a revolução e na guerra de 1812, tendo conduzido ao crescimento do nacionalismo e do orgulho americano e consequente aumento da moral americana.

Através destas breves referências às diferentes obras cinematográficas, podemos verificar que algumas podem ser enquadradas em mais do que uma tradição interpretativa da guerra, pois o seu conteúdo faz várias referências atinentes às diferentes causas. Como referimos anteriormente, o nosso objeto de estudo, o filme *Glory*, enquadra-se na interpretação da Causa da Emancipação e a alusão superficial que efetuámos nesta parte do trabalho será aprofundada no Capítulo III da Segunda Parte.

⁴⁷ Transcrição do filme.

2.3. A Representação dos Afro-americanos no Cinema

Na atualidade, atores e atrizes afro-americanos gozam de condições bem diferentes do passado na indústria cinematográfica de Hollywood, obtidas através de processos políticos, económicos e sociais complexos. Foram, sobretudo, as alterações sociais e políticas que se fizeram sentir após a Segunda Guerra Mundial e em que o movimento dos Direitos Civis teve um lugar de destaque, provando ser um marco significativo no modo como impulsionou a reforma nesta indústria, que conduziram a transformações positivas na representação dos afro-americanos no cinema.

Fazendo uma retrospectiva histórica e seguindo a opinião de Jim Pines, no seu artigo “American Movies: The Black Presence in American Cinema,”⁴⁸ desde o início do cinema americano, a presença do negro tem sido uma constante, sobretudo, em filmes realizados por Thomas Edison, como por exemplo: *The Pickaninnies doing a Dance* (1894), *Three Man Dance* (1894) e *Negro Dancers* (1895).

Chicken Thieves (1897), *Watermelon Contest* (1899) e *The Pickaninnies* (1904) também assinados por Edison, foram os primeiros filmes que ajudaram a estabelecer a imagem cinematográfica dos negros, integrados em situações socialmente segregadas, com o objetivo de divertir os espetadores brancos.

Por sua vez, em 1903, a obra *Uncle Tom’s Cabin*, de Harriet Beecher, foi adaptada para o cinema, por Edwin Porter, que escolheu um ator branco para desempenhar o papel de Tom o que a partir de então, se tornou comum. Tirando partido da técnica “blackface characters”, os artistas brancos representavam personagens negras através do uso de maquilhagem.

Na primeira década do século, apesar das grandes mudanças a nível social e do reconhecimento de novos problemas que exigiam soluções diferentes relacionadas com trabalho, habitação e discriminação, os cineastas prosseguiram com a abordagem de temáticas de índole racial seguindo os modelos anteriores.

Os principais estereótipos usados foram “Toms”, “Coons”, “Mulattoes” e “Mammies”. Seguindo a definição de David Bogle, “Toms” são consideradas personagens boas, que agem de modo submisso, sendo, muitas vezes, perseguidas,

⁴⁸ Jim Pines. “American Movies: The Black Presence in American Cinema”. In *The Oxford History of Cinema - The Definitive History of Cinema Worldwide*, edited by Geoffrey Nowell-Smith. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 497-509.

escravizadas e até mesmo insultadas. Deste modo, conseguimos perceber a razão pela qual muitos negros consideraram este termo pejorativo.

Os “Coons” desempenham o papel de cómico, embora se possam distinguir dois tipos: “pickaninny” (uma criança negra, cujos olhos parecem saltar) e o “Uncle Remus” (semelhante ao tipo “Tom”, mas tende a ser pitoresco, ingénuo e cómico nas suas afirmações filosóficas).

O esteriótipo “mulattoes” era geralmente representado por mulheres sinistras de pele mais clara, altas, obesas, independentes e que vivem como brancas, mas que guardam um segredo visceral de nas suas veias correr sangue negro.

Ao invés dos esteriótipos apresentados anteriormente, Griffith em *The Birth of a Nation* (1915), introduz um novo tipo, o negro com um carácter selvagem, violento e predador sexual que ambiciona possuir mulheres brancas. Deste modo, o negro que tinha sido estereotipado como palhaço ou Tio Tom, encontrava-se desfigurado e era temido.

Numa resposta ao racismo visível na obra de Griffith, os cineastas afro-americanos formaram a Independent Afro-American Filmmakers com o intuito de refutarem esse tipo de proposta, pois não se tratava de uma representação legítima da vida e cultura dos afro-americanos. Nas décadas de 1930 e 1940, a primeira geração de realizadores independentes negros quase desapareceu, não só devido às questões de carácter técnico, mas também económicas vividas durante a Grande Depressão.

Hollywood continuou a retratar os afro-americanos através do recurso à “blackface” em papéis de empregadas domésticas, mordomos e cómicos. Esta utilização do “blackface” pelos atores brancos revelou-se um sucesso de bilheteira, destacando-se Jimmie Durante, Fred Astaire, Eddie Cantor, Judy Garland e Mickey Rooney.

Durante a década de 1940, uma nova geração de atores negros surgiu e a representação do negro no ecrã tomou duas direções distintas. Por um lado, negros desempenhando papéis de artistas e, por outro, negros em filmes de guerra lado a lado com os soldados brancos. Esta última representação surgiu como resposta à necessidade de integração sentida por muitos brancos conscientes do racismo e da discriminação que ainda existia no seu país e também pela implementação de uma política através da qual os temas raciais no cinema foram censurados. Esta mudança de mentalidade alterou o esteriótipo do negro para o “Noble” ou “Self-sacrificing Negro”, o modelo do herói integracionista.

O ator negro que melhor se adequou ao modelo integracionista foi Sidney Poitier, devido à sua aparência conservadora, educação, inteligência, atitude correta e impecável

sotaque Inglês. Estes atributos tornaram-no um modelo de valores e virtudes da classe média negra.

Em 1950, o realizador Joseph L. Mankiewicz atribuiu-lhe o papel de um médico em *No Way Out*, tendo o seu desempenho sido do agrado geral. De 1953 a 1958, o ator participou em várias obras: *The Blackboard Jungle* (1955), *Something of Value* (1957), *Band of Angels* (1957), *Edge of the City* (1957), *The Mark of the Hawk* (1958) e *The Defiant Ones* (1958), cuja atuação lhe conferiu a nomeação para o Óscar de Melhor Ator, que venceria, cinco anos mais tarde, com *Lilies of the Field* (1963).

O seu sucesso permitiu-lhe desempenhar papéis diferenciados e que fogem aos estereótipos propostos aos atores afro-americanos. Da sua vasta filmografia, destacamos *Guess Who's Coming to Dinner* (1967), o primeiro filme a explorar abertamente o assunto do casamento inter-racial. *In the Heat of the Night* (1967) interpretou o papel de um detetive nova-iorquino que investiga um homicídio numa cidade do Sul, sendo alvo das mais diversas manifestações de intolerância racial; *To Sir With Love* (1967) desempenha o papel de professor de uma turma de alunos problemáticos de uma escola de Londres, conseguindo alcançar o sucesso pedagógico.

Os anos de 1967 e 1968 foram caracterizados como tempos de triunfo e de contradição para o ator, pois apesar de os filmes em que participou serem um sucesso de bilheteira, a sua imagem de “ebony saint” estava desgastada para esta comunidade, na medida em que não abordava as aspirações ou a raiva da nova consciência social afro-americana emergente. Assim, as personagens que desempenhava não confirmavam o novo sentido de identidade afro-americana e citando as palavras de Guerrero no seu artigo “Framing Blackness: The African American Image in Film”:

Critics, as well as the audience at large, were beginning to laugh at the shallow implausible characters making up the Poitier star persona. Even worse, they began to perceive the neutered or counterfeit sexuality of Poitier's roles as obsolete and insulting, especially when contrasted with rising black nationalist calls for a new, liberated black sense of manhood and self. (Ross 2002: 252-3)

Independentemente da controvérsia das suas personagens e da sua imagem de superestrela, no ano de 1968, Poitier ⁴⁹ auferiu um rendimento superior a nove milhões de dólares.

Guess Who's Coming to Dinner talvez tenha sido o filme que reconciliou o ator e a sua *persona* no écran com as críticas e exigências do público afro-americano por uma representação mais politizada e complexa da realidade desta comunidade, pois foi considerado um sucesso a vários níveis, conforme podemos constatar através da seguinte citação: “From the perspective of Hollywood and the marketplace, [*Guess Who's Coming to Dinner*] was definitely a hit. It placed second in the top moneymaking films of 1968 and in the top ten moneymaking films of the 1960s.” (*op. cit.* 253)

Este filme reflete as preocupações da década de 1960, em pleno movimento dos Direitos Civis, quando as leis anti-miscigenação estavam a ser postas em causa pelo caso *Loving v. Virginia*⁵⁰ e em que o Supremo Tribunal de Justiça invalidou as leis que proibiam o casamento inter-racial, através de uma decisão unânime que considerou esta proibição inconstitucional, colocando um ponto final em todas as restrições legais sobre o casamento, baseadas na raça, nos Estados Unidos.

Ao apresentar o casamento inter-racial e identificá-lo como uma ansiedade social, o filme sintetiza o padrão da fórmula do “problem picture”, na medida em que expõe um problema comum “completely stripped of its social or political context, reduced to a conflict between individuals, sentimentalized and happily resolved at the picture's end.” (*Ibidem*) O enredo desta narrativa assenta no “gifted and famous thirty-seven-year-old black doctor, head of the World Health Organization, who falls in love with twenty-three-year-old daughter of millionaire white liberals.” (*op. cit.* 254) Porém reduz as dimensões sociais do conflito racial ao mero contraste da cor da pele evitando a herança histórica, cultural e económica do que significa ser negro na América, uma vez que não há representação do mundo dos afro-americanos e não se associa à luta existente fora do cinema. Esta fórmula serviu os estúdios numa tentativa de exploração da temática integracionista dentro do quadro da sua política de *status quo*, “By limiting the range of emotional experiences to simple expressions of sentiment worked out by the use of

⁴⁹ Para além de se consagrar à interpretação, Poitier também se dedicou à realização e, devido à sua carreira excepcional, a Academia granjeou-lhe, em 2002, um Óscar Honorário.

⁵⁰ O caso foi levado a tribunal por Mildred Loving, uma mulher negra, e Richard Loving, um homem branco, que tinha sido condenado a um ano de prisão no estado de Virgínia por se ter casado com uma afro-americana e violado a lei anti-miscigenação, *Racial Integrity Act* de 1924, que proibia o casamento entre pessoas de raça branca e negra.

predictable narrative conventions, Hollywood restricted its political vision and masked its conservative assumptions about race, passing them off as consensus.” (*Ibidem*) Numa manobra de deslocamento do cinema dominante, o problema do preconceito não surge, como seria expectável, com os pais da rapariga branca, mas com os pais do médico negro que não se conseguem habituar à ideia que os brancos os aceitem como iguais.

Durante a década de 1960, a demanda dos negros pela igualdade e dignidade racial, conduziu à implementação de muitas medidas com o intuito de empreender reformas políticas e sociais que visavam abolir a discriminação e a segregação racial no país o que possibilitou alterações sociais substanciais permitindo que os afro-americanos realizassem filmes em Hollywood e desempenhassem papéis diferentes dos estereotipados.

As imagens simplificadas e pouco detalhadas acerca de um grupo de pessoas que partilham certas características tendem a ser usadas com um sentido negativo ou pejorativo e são, muitas vezes, representações da sua cultura que atribuem aspectos humilhantes para o grupo como um todo. Deste modo, os esteriótipos ao serem imagens ou ideias comumente aceites por um grupo ou uma sociedade e que apresenta um carácter imutável, transformam-se em metáforas no que diz respeito a um conjunto de opiniões preconcebidas impostas aos membros de uma colectividade.

Neste sentido, o uso de estereótipos e de relações raciais em filmes revelam crenças incoerentes que se podem modificar através da transmissão de valores e princípios intrínsecos a uma mudança social. Embora estas ideias gerais e as suas representações, que foram sendo enraizadas na psique coletiva, ao longo dos anos, e através dos diferentes meios de comunicação social, bem como através da interação social e do pensamento popular, estejam mais esbatidas.

Como já foi referido, desde o início da indústria cinematográfica, o cinema *mainstream* construiu estereótipos depreciativos para retratar os afro-americanos, disseminando a ideia da sua inferioridade. Perante estas representações desumanas da vida e da cultura da sua comunidade, muitos cineastas afro-americanos reagiram no sentido de inflectir esta tendência.

Na década de 1960, embora tenha havido um aumento de afro-americanos na indústria cinematográfica, a sua influência por trás da câmara ocorreu apenas alguns anos mais tarde. Gordon Parks foi o primeiro afro-americano a realizar filmes em Hollywood e aquando da realização de *The Learning Tree* (1969), um filme baseado no romance autobiográfico homónimo, ressaltou a importância de ter uma equipa da sua própria raça,

que lhe permitia comunicar o tom, a mensagem e as sensações que ele experimentava durante o desenvolvimento da história. Nas suas palavras, “I had 14 or 15 Black people behind the camera for the first time in the history of films. There was a Black director. The producer was Black. The scoring was done by a Black man. The third cameraman for the first time was a black man,” (Rhines 1996: 41). Todavia, esta não era a tendência dominante. Os realizadores brancos estavam no controlo e reproduziam o seu ponto de vista e, apesar de existir um número expressivo quer de personagens afro-americanos quer de histórias baseadas nas suas vivências, segundo Jesse Rhines, de 1970-1974, menos de um quinto da produção desta indústria encontrava-se sob o controle afro-americano. (*op. cit.* 45)

A elevada consciência de raça gerada pelo movimento dos Direitos Civis, a insatisfação com a degradação da imagem dos afro-americanos e o colapso económico da indústria cinematográfica, no fim da década de 1960, incrementaram o aumento de um novo género de filmes como *Sweet Sweetback's Baadasssss*⁵¹ (1971) e *Shaft* (1972), que se revelaram êxitos de bilheteira, mas mudaram o foco da comunidade negra das lutas políticas dos direitos civis para temáticas mais individualistas ligadas às drogas e à busca da riqueza, criando um novo género fílmico. “Hollywood’s consequent shift toward a more black-oriented product created the boom of the Blaxploitation genre (...)” (Ross 2002: 257)

Entre 1969 e 1974, um grupo de realizadores negros independentes e alguns estúdios criaram um novo género de filmes os *Blaxploitation*, em virtude de se encontrarem insatisfeitos com o modo condescendente e depreciativo como a sua comunidade era retratada e criam um novo conjunto de imagens cinemáticas destinadas especialmente ao público negro. Assim, “Between 1970 and 1972, over fifty feature films were made specifically for a black audience.” (Belton 2009: 355) Abordando temas e valores que apesar de serem populares entre os jovens espetadores afro-americanos, geraram debate e preocupação no seio da crítica e dos líderes comunitários brancos e negros.

Deste modo, iniciava-se o movimento *Blaxploitation*, ou seja, a exploração do negro como força produtiva. Um cinema com atores, realizadores e argumentistas negros,

⁵¹ Na esteira de *Sweet Sweetback's Baadasssss*, muitos filmes deste género apresentam bandas sonoras com *funk* e *soul jazz*, com uma orquestração rica que incluiu instrumentos raramente usados nestes dois tipos música, como a flauta e o violino.

liberto dos clichés sociais e que se baseava nos traços culturais de bairros nova-iorquinos, como por exemplo, Bronx, Queens, Harlem, East Side, Brooklyn, entre outros, originou o género *Blaxploitation* que pode ser definido como:

(...) Hollywood films that centered on black narratives, featured black casts playing out various action-adventures in the ghetto (...) targeting the black audience with a specific product line of cheaply made, black-cast films shaped with the “exploitation” strategies Hollywood routinely uses to make the majority of its films. (Ross 2002: 250)

Este género fílmico que se insere na categoria geral dos filmes de exploração, inclui vários subtipos, designadamente crime, ação, artes marciais, *westerns*, terror, comédia, drama e musical, revelou-se controverso, pois apresentava um mundo até então ignorado no cinema americano e que refletia os anseios da juventude, as conquistas do movimento dos Direitos Civis, bem como a força política do movimento *Black Panthers*. Com efeito,

(...) it was again in the area of exploitation films that the counterculture found the least compromised and most powerful presentations of its political concerns. The most compelling instance of this was found in the short-lived cycle of black action pictures made between 1970 and 1973, which were referred to as blaxploitation films by contemporary trade magazines such as *Variety*. (Belton 2009: 355)

Nos filmes deste género, os heróis e anti-heróis afro-americanos eram os protagonistas das suas próprias histórias, assim, prostitutas, proxenetas, traficantes e toxicodependentes inseridos nos guetos, retratavam problemas reais que a comunidade afro-americana enfrentava, como a pobreza, as péssimas condições de vida, os casamentos inter-raciais e a satisfação que encontravam nos estreitos limites determinados por um mundo branco hostil. (Bogle 195).

Hollywood, ao combinar os seus ingredientes tradicionais da violência e exploração sexual, que geram receitas, com as distorções grotescas da imagem do submundo negro, conseguiu manter as suas expressões culturais e o pensamento político controlados. O produto daí resultante era dirigido a um público que ansiava por uma representação das suas aspirações validada no écran comercial e era formado pela classe

média e classe média baixa das zonas urbanas. Estes filmes ao tentarem imitar a realidade, fizeram-no através do uso de estereótipos e caricaturas radicais, que, como todas as representações estereotipadas, contêm um pouco de verdade, mas encontram-se rodeadas de controvérsia. Assim, os ingredientes da fórmula *Blaxploitation*:

(...) usually consisted of a pimp, gangster, or their baleful female counterparts, violently acting out a revenge or retribution motif against corrupt whites in the romanticized confines of the ghetto or inner city. These elements were fortified with liberal doses of gratuitous sex and drugs and the representation of whites as the very inscription of evil. And all this was rendered in the alluring visuals and aggrandized sartorial fashions of the black underworld and to the accompaniment of black musical scores that were usually of better quality than the films they energized. (Ross 2002: 265)

Segundo Guerrero, este género emergiu devido às interações dialéticas de três condições. Em primeiro lugar, encontra-se o aumento da consciência política e social dos afro-americanos que se traduziu na necessidade de se verem retratados no cinema comercial, mas também num sentimento de insatisfação relativamente à degradação persistente da sua imagem nos filmes de Hollywood por parte dos líderes e intelectuais afro-americanos.

The new black political activism called not only for more human and complex representation of blacks on the screen but also for a fair share of jobs and training in the film industry on all levels. To back up their demands, black activists and their civil rights allies were well aware of the increasing influence of the black moviegoing audience on Hollywood decision making. Foremost in their arsenal of incentives to compel industry change was their threatened power to boycott Hollywood's product. (*op. cit.* 259)

Por sua vez, a pressão destas condições coincidiu com o colapso económico da indústria cinematográfica, no final da década de 1960, tendo Hollywood sentido a necessidade de penetrar no mercado afro-americano, o que aconteceu após experiências financeiramente bem-sucedidas feitas pela indústria cinematográfica para compensar a crise económica em que se encontrava.

(...) by the end of the 1960s, the film industry had been aware of the consumer potential of blacks for years and had made empty promises to civil rights activists for years as well. Only when Hollywood found itself confronted with the familiar, menacing conjunction of multiple political and economic forces did it begin to act. This was, again, to be true from 1968 to 1972, as mounting political pressure combined with the film industry's threatened economic position. Thus political and economic conditions, along with the allure and profitability of a rising black office, proved irresistible. (*Ibidem*)

Os realizadores de Hollywood foram forçados a responder às expectativas dos afro-americanos produzindo filmes “black-oriented” de modo a resolver os problemas políticos e financeiros da indústria.

Estas pressões fizeram-se sentir no cinema comercial *mainstream* que mudou, de modo radical, a representação dos afro-americanos em que velhos esteriótipos e subordinações dos negros foram abandonados e substituídos por personagens afro-americanas mais assertivas e multidimensionais, bem como no tratamento de temas e narrativas orientados para as problemáticas deste grupo. Desta forma, “A number of projects are either inspired by black novels, had black writers or directors, or attempted to tell stories from current black perspectives; they revealed some industry directions open to Hollywood in representing blacks.” (*op. cit.* 256)

Este género desenvolveu-se em várias fases, que aludem às mudanças de consciência dos afro-americanos, às transformações sociais e políticas e às expectativas desta comunidade, tendo o seu início, em 1967, devido ao constrangimento dos afro-americanos com a imagem criada por Poitier e a sua narrativa integracionista que abriu caminho aos heróis atléticos como Jim Brown e Fred Williamson e narrativas “black-focused” como *Cotton Comes to Harlem* e *Watermelon*, ambas de 1970.

In 1970, United Artists began to cultivate [the] emerging black audience with its release of Ossie Davis's adaptation of a Chester Himes detective novel, *Cotton Comes to Harlem* - starring Godfrey Cambridge, Raymond St. Jacques, and Calvin Lockhart - which earned a hefty \$15.4 million, largely in urban markets where there were large numbers of black viewers. In 1971, Melvin Van Peebles's independently made, outlaw-on-the-run, Xrated picture *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, which cost only \$500,000 to make, earned over \$10 million. Also in 1971, *Shaft*, a private

eye picture directed by Gordon Parks and released by M-G-M, grossed over \$7 million. (Belton 2009: 357)

O momento alto deste género, a sua fase mais prolífica é marcada pela estreia de *Sweet Sweetback's Baadasssss* e a cristalização da fórmula com *Shaft* e *Superfly*, seguidos de inúmeras produções. O seu colapso que foi precipitado pela reação crítica afro-americana perante os temas degradantes do género aliada à recuperação de Hollywood de uma das suas piores crises financeiras. De modo a manter a audiência afro-americana, Hollywood produziu filmes mais transversais e mais focados nas carreiras de algumas celebridades negras que se adequavam ao sistema dominado pelos brancos do *star system* e, no final da década de 1960 e durante a década de 1970, assistiu-se à estreia de inúmeros filmes do género *Blaxploitation* em que muitos atores, atrizes e realizadores afro-americanos demonstraram o seu potencial.

Quanto aos papéis atribuídos aos afro-americanos e, apesar das características positivas conferidas às suas personagens, estes filmes tendem a sobrevalorizar sexualmente ou a dessexualizar estas personagens, colocando-as à mercê do branco na forma de tomada de decisão e aceitação social. A força, sexualidade e assertividade dos afro-americanos apresentados nos filmes, acabaram por ser reconhecidas, estando quase sempre ao serviço ou controladas pelo poder e autoridade institucional branca.

The Learning Tree (1969) e *Cotton Comes to Harlem* (1970), na perspectiva de Guerrero, fazem uma representação honesta dos afro-americanos, do ponto de vista do afro-americano, e a sua validação como uma representação da cultura e consciência deste grupo foi revelada pelo seu sucesso de bilheteira. De modo a começar a modelar um produto negro de sucesso e a sinalizar as concessões relutantes do *studio system*, estes projetos tiveram na sua base romances e realizadores afro-americanos, respectivamente Gordon Parks e Ossie Davis.

The Learning Tree, escrito, produzido e realizado por Parks apresenta a história de um jovem negro do Kansas, no final dos anos de 1920 e início dos anos 1930, que enfrenta os preconceitos da época, com orgulho e carácter, num país assolado pela discriminação racial. O filme recebeu elogios por parte da crítica e o realizador foi aplaudido pela história, pelos atores e pela cinematografia.

Cotton Comes to Harlem, realizado por Ossie Davis, foi considerado o primeiro filme do género *Blaxploitation* a articular o sentido de emergência do cinema *mainstream* ao estilo *black*. Apresenta um enredo com um ritmo alucinante em que dois detetives

brancos investigam um pastor afro-americano suspeito de envolvimento em vários crimes. A investigação policial é dificultada pela máfia local, por polícias corruptos e militantes dos *Black Panthers*.

O realizador Gordon Parks, em 1971, apresenta *Shaft*, o primeiro filme da trilogia, em que Richard Roundtree interpreta a personagem John Shaft, um detetive particular, que é contratado por um mafioso com o intuito de resgatar a filha adolescente que tinha sido raptada.

Um ano mais tarde, Parks realiza o segundo filme da tríade, *Shaft's Big Score*, em que Richard Roundtree interpreta o papel de um afro-americano que se encontra envolvido numa guerra entre bandidos rivais e se desdobra para proteger a mulher que ama e, em simultâneo, desvendar a organização dos bandidos, ao estilo James Bond.

O realizador John Guillermin, em 1973, apresenta *Shaft in Africa* em que o detetive John Shaft é persuadido a colaborar no desmantelamento de uma quadrilha de traficantes sediada em África, especializada em levar emigrantes para a Europa para depois explorá-los como mão-de-obra escrava.

Em 1973, Jack Starrett realiza o filme *Cleopatra Jones*, em que Tamara Dobson interpreta o papel de uma sensual agente especial americana, que se dedica ao combate às drogas. A estética do filme, com os figurinos admiráveis da personagem Cleópatra sintetizam o conceito “Black is Beautiful”.

Live and Let Die, apesar de ser um filme britânico de acção e espionagem de 1973, mais precisamente o oitavo da série James Bond, foi referido como um filme que se integra neste género, devido às referências à comunidade afro-americana.

Jack Hill, em 1974, realiza *Foxy Brown*, em que a atriz Pam Grier representa a personagem de uma mulher negra sensual, que se infiltra numa quadrilha numa tentativa de vingar o assassinato do seu namorado.

As críticas da comunidade afro-americana a este género de representação e a recuperação de Hollywood da crise económica em que tinha mergulhado levou a que as produções triviais e orientadas para este público-alvo, regressassem aos modelos de representação estereotipados, assistindo-se ao seu desmoronar, conforme podemos verificar através da seguinte citação: “For as black critical reaction to the violent, drug-dealing pimps and gangsters of Blaxploitation formula sharpened, and Hollywood became less economically dependent on the genre for short-term profit, Blaxploitation came to a speedy demise.” (Ross 251)

Importante será, no entanto, dizer-se que, foram, sobretudo, as transformações operadas na sociedade americana e na indústria cinematográfica aliadas à extinção da *Production Code Administration*, em 1968, e à liberalização por parte do Supremo Tribunal de Justiça da representação de cenas de sexo explícito, violência e linguagem obscena no écran, que deram liberdade aos cineastas para abordarem assuntos anteriormente proibidos pela censura, o que conduziu a mudanças na representação cinematográfica dos afro-americanos, durante o final da década de 1960 e início da de 1970. Neste âmbito, Guerrero refere:

For the social history of black folk, as well as the issue of their cinematic representation, 1967 and 1968 were years of violent struggle, contradiction, tension, and dramatic turning points. (...) Conditioned by this building sense of insurrection and cultural separation (...) blacks and black intellectuals in particular were becoming increasingly dissatisfied with the demeaning portrayals of African American life that Hollywood was still putting on the screen. (*op. cit.* 252)

Todavia, estas alterações ao invés de suscitarem consenso e aprovação no seio desta comunidade, revelaram-se controversas, pois o modo como este grupo era representado através de estereótipos que denegriam a sua imagem, distorciam a sua realidade e influenciavam, de modo negativo, a vulnerável juventude afro-americana, impeliam a atitudes destrutivas que prejudicam o seu bem-estar com mensagens insidiosas caracterizando o povo afro-americano como violento, criminoso e selvagem. Alvin F. Poussaint, professor de psiquiatria da Harvard Medical School, alude a esta aspeto no seu do artigo “Blaxploitation Movies: Cheap Thrills that Degrade Blacks”, quando se refere à imagem negativa deste grupo veiculada pelo cinema, “The movies were at least partially responsible for teaching blacks and whites that Africans were savages, and that their Afro-American descendants were lazy, happy-go-lucky, thieving, sexually promiscuous, and mentally inferior.” (*op. cit.* 276)

Embora se tente minorizar a importância destes filmes alegando que se trata de mero entretenimento, não nos podemos esquecer que disseminam valores e influenciam comportamentos e, na sua grande maioria, reforçam as imagens negativas dos afro-americanos. Alvin F. Poussaint, na seguinte citação, refere o tipo de enredos apresentados nessas narrativas: “In the standard scenario, the heroes or heroines are usually caught up

in crime, the drug traffic, and acts of excessive violence that leave the impression that most members of the black community have few redeeming features.” (*Ibidem*)

Esta questão está, decerto, associada ao impacto negativo que os filmes deste género têm na juventude afro-americana, sobretudo, no modo como glorificam a vida criminosa e encorajam os sentimentos de machismo, revelando-se destrutivos para a comunidade como um todo. Os jovens tendem a imitar os comportamentos das estrelas que sugerem que o sucesso vem “with a cool “rap”, flashy clothes, big expensive cars, and a gun”. (*Ibidem*)

A produção cinematográfica estava interessada numa faixa de público sem exigências de ordem estética e cultural, mas disponível para ser arrebatada pelas imagens de comédia, ação, aventura, guerra, erotismo e violência que perpassam por estes filmes, mesmo que o resultado seja a completa alienação social.

Muitos defensores deste género de filmes os consideram psicologicamente benéficos para o espectador afro-americano, na medida em que mostram os indivíduos da sua raça como heróis que desafiam o *status quo*, sentindo-se menos inferiores e capazes de ultrapassarem a opressão do branco que, nestes casos, não são onnipotentes ou invencíveis. Deste modo, o público afro-americano demonstra entusiasmo sempre que um branco é esmurrado, pontapeado, mutilado ou morto por um dos seus. Este comportamento pode ser justificado e encarado como um processo de “catarse de agressão”, em virtude de serem libertados os impulsos violentos, contudo o encorajamento da violência nos jovens tende a reforçar tendências autodestrutivas desviantes, seguindo a ótica de Alvin F. Poussaint.

O papel do género em explorar e modelar as relações raciais nos Estados Unidos foi controverso. Enquanto alguns críticos defendem a ideia que a tendência *Blaxploitation* foi um símbolo do *empowerment* negro, intelectuais, escritores e ativistas sociais acusam-no de perpetuar estereótipos brancos sobre o povo negro e o grau de preocupação e protesto desta comunidade aumentou. No verão de 1972, o descontentamento com o género atingiu o seu clímax e, a 29 de julho, em Chicago, o Reverendo Jesse Jackson insurgiu-se contra a indústria cinematográfica devido à exploração das imagens e temáticas respeitantes a este grupo feitas pelo cinema comercial, mas também pelo número reduzido de empregos que os afro-americanos conseguiam obter nesta indústria. Após o lançamento de *Superfly* surgiram críticas de diferentes personalidades e grupos, destacando-se o Reverendo Jesse Jackson que argumentava que o filme, à semelhança de outros anteriores, glorificava os traficantes de drogas e induzia ao consumo de

estupefaciantes perigosos. Na seguinte citação podemos confirmar o impacto negativo que o filme teve na juventude:

Black youth in Brooklyn dramatically increased their use of cocaine after the movie *Superfly* glamorized the narcotic. (...) On the other side of the continent, practically the entire student body of a high school in Los Angeles is wearing the gold “coke” spoon necklace after a showing of the same film. (*Ibidem*)

O *National Catholic Office* considerou este filme uma ofensa aos padrões morais de decência, em virtude de induzir ao consumo de drogas e pela representação dos negros como criminosos. O desagrado com o gênero e com este filme em particular, contribuiu para a formação, em Los Angeles, de um movimento a favor do fim do gênero que emergiu com a NAACP, a Southern Christian Leadership Conference e a National Urban League a unirem-se para formar uma coligação contra a *Blaxploitation* (CAB), que desapareceu no final da década de 1970.

O cantor e compositor Curtis Mayfield insurgiu-se contra estes protestos, pois, em sua opinião, o filme só retrata a realidade social da comunidade afro-americana que trafica e consome drogas e que vive em condições miseráveis que só são passíveis de mudança, através da alteração das condições de vida e de trabalho. Ademais, o cantor elogia este gênero por dar oportunidade aos atores, escritores e técnicos de usufruírem da sua quota-parte desta indústria. Gordon Parks também saiu em defesa do gênero dizendo que dava ao público negro o que ele queria “entertainment.” Este tipo de filmes apresentam uma abordagem das temáticas tradicionais de Hollywood, mas direcionado para as preocupações da comunidade negra, como alude Belton:

Though blaxploitation films were often merely the reworking and recasting of traditionally white stories, plot situations, and character types for black audiences with black actors, many of them nonetheless addressed the concerns of the black community in ways that were unprecedented on the american screen. (Belton 2009:356)

No meio da década de 1970, alguns realizadores afro-americanos apresentaram filmes alternativos à fórmula do *Blaxploitation* de Hollywood. Bill Cosby, em 1971,

produziu *Man and Boy*, uma narrativa que destacava a relação complexa entre um pai e um filho afro-americanos.

Em 1972, Sidney Poitier realizou um *Western* negro *Buck and the Preacher* e, no mesmo ano, Ossie Jones realiza *Black Girl*, que retrata as lutas numa família de três gerações de mulheres negras. E ainda no mesmo ano, o filme *Souder*, do realizador Martin Ritt, que melhor expressa uma visão subtil da humanidade e realidade negras indo além da fórmula dos estúdios, apresentando uma família numa zona rural na altura da Grande Depressão. Considerado um exemplo raro que contrastava com a onda de filmes do género *Blaxploitation*, na medida em que com este filme ficou provado que não era necessária violência e cenas degradantes para atrair o público negro para o cinema. Contudo, representações cinemáticas desta natureza que articulavam a humanidade complexa desta comunidade com as fórmulas e esteriótipos desta indústria surgiram em número reduzido e destacaram-se *The Learning Tree*, *Black Girl* e *Souder*.

Outro aspecto que contribuiu para o desaparecimento deste género ateu-se ao facto de o público negro revelar um certo cansaço face à fórmula do *Blaxploitation* e também a indústria ter-se apercebido que não necessitava de produtos exclusivamente negros para atrair este público. Esta perceção salvou a indústria do desastre financeiro, na medida em que pesquisas revelaram que “ (...) as much as 35 percent of the audience for the megahits *The Godfather* (1972) e *The Exorcist* (1973) were black.” (Ross 2002: 271). Tendo Hollywood concluído que podia colocar no mercado filmes transversais capazes de captar a atenção de brancos e negros duplicando as receitas de bilheteira. Deste modo, estes filmes assinalavam o início de um retorno gradual às tradicionais representações dos afro-americanos no écran com narrativas que omitiam os elementos do género *Blaxploitation*⁵².

Imbuing a feature with crossover power was accomplished on a narrative level by constructing black stories to accommodate white sensibilities and values, and most certainly by eliding the central narrative ingredients of the *Blaxploitation* formula: violent expressions of black manhood or womanhood, and a black-white confrontation that ends with the oppressed black coming out spectacularly victorious. (*Ibidem*)

⁵²Os ingredientes dos filmes *Blaxploitation* continuam a ter um impacto profundo na sociedade contemporânea e imagens de “gangsters” e “pimps” em vídeos de música são uma constante.

O realizador Spike Lee, em meados dos anos oitenta, desafiou os códigos de Hollywood e insistiu em representar práticas que eram reprimidas ou flexionadas para contextos de géneros estereotipados no cinema *mainstream*. As personagens dos seus filmes são os negros da rua, que falam e agem de uma forma não filtrada pelas convenções “brancas”, mormente no que concerne às atitudes políticas e sexuais que manifestam. Lee mudou a forma como Hollywood vê os afro-americanos, estimulando o aparecimento de uma nova onda de cineastas negros, designadamente Robert Townsend, Keenan Ivory Wayans, Leslie Harris, Julie Dash, Mario Van Peebles e os irmãos Allen e Albert Hughes, que assumiram o projeto de descartar estereótipos racistas do passado, colocando personagens e dilemas afro-americanos no centro de seus filmes.

No final de 1980 e início de 1990, uma nova onda de cineastas negros aclamados focou-se na vida urbana deste grupo nos seus filmes, especialmente Spike Lee com *Do the Right Thing* e John Singleton com *Boyz in the Hood*, entre outros. Estes filmes fizeram uso de elementos de *Blaxploitation*, mas também incorporaram crítica implícita à glorificação do género relativamente ao comportamento criminoso estereotipado.

Nesta década, em que alguns filmes comerciais omitiram ou ignoraram as questões desta comunidade, muitos afro-americanos deixaram a sua marca em Hollywood, destacando-se Eddie Murphy, Morgan Freeman, Denzel Washington, entre outros, na interpretação de papéis tradicionalmente atribuídos a atores brancos.

Na década de 1990 e seguintes, os atores afro-americanos foram escolhidos para desempenhar papéis outrora consignados a atores brancos, no cinema *mainstream*. Por exemplo, em *Deep Impact* (1998), Morgan Freeman interpreta o presidente dos EUA, enquanto em *Bruce Almighty* (2005), desempenha o papel de Deus. Em *I Am Legend* (2004), Will Smith é um virologista que se dedica à investigação com o intuito de encontrar a cura para o cancro e em *I, Robot* (2004), desempenha o papel de um polícia que investiga um crime ligado à robótica. Estes filmes abordam questões mais abrangentes e que não se limitam ou dirigem apenas à comunidade afro-americana.

2.3.1. Os Papéis Estereotipados das Mulheres Afro-americanas em Hollywood

Ao longo da história do cinema de Hollywood, as atrizes afro-americanas têm desempenhado papéis estereotipados de “Mammies”, “Jezebels”, “Bad Girls” e “Sapphires” que as retratam como sendo, por um lado, serviçais devotas e abnegadas e, por outro, promíscuas, agressivas e rudes.

A imagem “Mammy” retrata a figura da mãe negra em casas senhoriais brancas, caracterizada como sendo uma cuidadora dos que a rodeiam e foi intuída como sendo obesa, pouco atraente, maternal, profundamente religiosa, sensata, inculta, mas servil. Apesar de ser amada e considerada uma autoridade na família branca em que está inserida, ela conhece o seu lugar como serviçal. Neste âmbito, destacamos Hattie McDaniel talvez a atriz mais conhecida pelo seu papel como “Mammy” no filme *Gone with the Wind*, de 1939, que lhe granjeou o Óscar de Melhor Atriz Secundária, sendo consagrados os seus predicados como atriz, que lhe permitiram ser a primeira negra a receber este prémio. Muito embora os seus dons como atriz lhe permitissem desempenhar outros papéis, a questão racial marcou a sua carreira tendo apenas desempenhado papéis como serviçal, governanta e ama.

Na década de 1960, em pleno tumulto social, as imagens “Mammy” desapareceram até que surgiu o filme *The Help*, em 2011, tendo reavivado este esteriótipo. Neste filme, as atrizes Octavia Spencer e Viola Davis ganharam prémios da Academia pelo seu desempenho nos papéis de empregadas domésticas, confirmando que este esteriótipo continua a ser apreciado.

Na perspectiva de Alvin F. Poussaint, “These black films also feed the viewer stereotypes that perpetuate myths about women. The common portrayal of both black and white women as frivolous sex objects good for a quick lay and little else is subtle and devastating exploitation.” (Ross 2002: 278) Neste âmbito, “Jezebel” é outro esteriótipo da mulher negra em filmes de Hollywood. Considerada uma mulher sedutora, magra, uma fêmea promíscua com um apetite sexual voraz. Esta característica sedutora e sexual surge como uma justificativa para o relacionamento sexual entre homens brancos e mulheres negras nos primeiros filmes de Hollywood, reiterando a ideia da sua insaciabilidade animalésca, logo desculpabilizando as questões da violação, devido ao seu carácter amoral.

Esta imagem deu lugar à “Bad Girl”, uma jovem negra caracterizada como sendo rude, agressiva, dependente de drogas e que se dedica à prostituição. No filme *Foxy Brown* (1974), inserido no gênero *Blaxploitation*, a atriz Pam Grier revela-se uma mulher sexualmente agressiva e vingativa um exemplo mais recente surge através do desempenho de Halle Berry no filme *Monster’s Ball* (2001) que lhe concedeu o Óscar de Melhor Atriz.

O estereótipo “Sapphire” é, muitas vezes, caracterizado como uma imagem de uma negra rude, forte, maliciosa, teimosa, mal-intencionada e castradora, conhecida como a “mulher negra enraivecida”. Ela é infeliz e a sua frustração é canalizada para os homens, especialmente, para os afro-americanos. Esta caricatura ao dar um retrato cruel de mulheres afro-americanas, serve também como um mecanismo de controlo social para punir estas mulheres negras por violarem as normas sociais. O realizador Tyler Perry usa, com regularidade, as personagens “Sapphire” nos seus filmes e Tasha Smith desempenha, muitas vezes, este estereótipo através de personagens agressivas, caracterizadas como sendo mulheres exaltadas e coléricas, como podemos observar nos filmes *Why Did I Get Married*, de 2007, e *Why Did I Get Married Too?*, de 2010.

2.3.2. Estérotipos Masculinos

A multiplicidade de estérotipos de afro-americanos masculinos existentes no cinema americano incluem personagens que representam o companheiro de um protagonista branco, o cómico, o atleta, o macho e o indivíduo violento. Estas personagens estereotipadas negam a experiência mais ampla e profunda da vida desta comunidade e a disseminação das imagens geradas pelos meios de comunicação são importantes porque, para além de refletirem, influenciam também os valores da sociedade americana.

A cultura *mainstream* influencia a opinião, as ideias e as atitudes raciais das várias gerações de americanos quando transmite representações de estereótipos de homens afro-americanos quer no cinema quer na televisão. A sua difusão, ao longo dos tempos, tem gerado deturpações que se têm feito sentir, de modo negativo, na comunidade negra,

sobretudo, através da exclusão, alienação, desemprego, medo, ostracismo e no seu tratamento punitivo nas escolas públicas e no sistema de justiça.

Numa indústria cinematográfica que vê o mundo através de lentes brancas, que aborda temáticas relacionadas com as suas vivências, que trabalha com o intuito de agradar a um público maioritariamente branco, os atores afro-americanos desempenham papéis em que: “(...) the film heroes act independently; they are selfish, egotistical, unscrupulous, and as quick to inflict violence upon other blacks as they are to hurt racist and exploitive whites.” (*Ibidem*)

Uma das representações mais comuns é a do homem violento e Denzel Washington ao desempenhar o papel de Alonzo Harris no filme *Training Day*, de 2001, foi considerado um dos melhores exemplos de afro-americanos criminosos. “Too often the film heroes act independently; they are selfish, egotistical, unscrupulous, and as quick to inflict violence upon other blacks as they are to hurt racist and exploitive whites.” (*Ibidem*)

Ethan Hawke, na mesma obra apresenta uma antítese de Denzel, ao desempenhar o papel de um polícia justiceiro. Will Smith, por sua vez, tem interpretado, sobretudo, papéis de protagonista. Embora seja aplaudido pelos papéis principais, as suas personagens, são, muitas vezes, heróicas e hiper-masculinas e dedicam-se a proteger e a defender os inocentes e estão imbuídos de valores como justiça e liberdade, designadamente em filmes como *Independence Day* e *I Am Legend*.

O número considerável de filmes que apresentam traficantes, proxenetas, toxicodependentes, assaltantes e outro tipo de criminosos afro-americanos demonstra os estereótipos que estão enraizados na consciência coletiva, considerando-os perigosos e sem respeito pela lei. Estas personagens estereotipadas unidimensionais negam a experiência mais ampla e profunda da vida dos afro-americanos e, ao serem disseminadas, influenciam, de modo negativo, a imagem deste grupo, na medida em que estas representações de negritude ao se tornarem familiares e aceites, alimentam e perpetuam equívocos entre raças. Consequentemente, e seguindo a perspectiva de Alvin F. Poussaint, este género de filmes devia ser interdito aos adolescentes, mas também boicotado de modo a que a indústria cinematográfica produzisse formas de entretenimento mais positivas e dignas dos afro-americanos. Além deste aspeto, gostaríamos de sublinhar que este tipo de filmes hostilizava o branco representando-o como corrupto, racista, que abusam do seu poder maltratando os negros, seguindo a opinião de Belton expressa na

seguinte citação: “Radical hostility underscores many blaxploitation films in which whites tend to be cast as bigots and villains.” (Belton 2009: 357)

Consideramos pertinente referir que não se devem julgar ou desvalorizar os artistas afro-americanos por trabalharem nesta indústria e fazerem filmes que não veiculam uma imagem legítima das suas preocupações, vida e necessidades. No entanto, esta comunidade deve ser alertada para o facto de os estúdios cinematográficos não sentirem responsabilidade social ou moral relativamente à comunidade negra ou ao desenvolvimento da sua juventude e a abordagem do cinema não seguir uma linha que potencie o prisma educacional em que o tratamento de temas que interpelam e que, em última análise, enriquecem os que deles usufruem favorecendo a educação para os valores que brotam do contacto quotidiano com vivências que fortificam personalidades com uma capacidade superior de consciencialização capazes de transbordarem, de novo, para a sociedade.

Face a este enquadramento, poder-se-á atribuir a ausência de um movimento político mais contundente na defesa das causas sociais à perda de interesse por parte dos jovens, devido à presença de um forte sentimento de alienação fruto de largos anos de escravatura, racismo, opressão e discriminação.

Segunda Parte - O Caso do 54º Regimento de Massachusetts: Da Escultura ao Texto Fílmico

Capítulo I - Relatos das Memórias de um Povo

Who would be free, themselves must strike the blow

Lord Byron

1.1. Ficções da História: A Guerra Civil Americana

Seiscentas mil vítimas e um país devastado foram o resultado do conflito bélico desencadeado entre 1861 e 1865, nos Estados Unidos, e que se denominou de Guerra Civil Americana ou Guerra de Secessão.

Na altura em que este conflito eclodiu, o país era formado por trinta e quatro estados, sendo a mão-de-obra escrava utilizada em quinze deles. Esta prática que remontava aos tempos coloniais era utilizada no cultivo do tabaco e, posteriormente, do algodão e da cana-de-açúcar, sendo a base da sua economia que tinha diferenças significativas a nível económico e social em relação aos estados do Norte.

Devido às condições climatéricas adversas, as regiões inóspitas do Norte revelaram-se inapropriadas para a agricultura, tornando-se o comércio, a manufatura e os serviços os principais sectores a serem desenvolvidos o que conduziu a um rápido crescimento económico e consequente aumento populacional das suas principais cidades, originando grandes progressos nos transportes e comunicações. Por sua vez, as mudanças efetuadas pelo avanço da tecnologia e pela modernização geraram uma sociedade mais recetiva às mudanças económicas e sociais, que pautava a sua atuação por princípios baseados no trabalho árduo, na educação e na independência económica e reforçada por uma mão-de-obra especializada,⁵³ barata e motivada para o sucesso económico.

De modo gradual, as diferenças existentes entre o Norte industrializado e o Sul agrário, que remontavam à revolução Americana de 1776, acentuaram-se. Enquanto o Norte era formado por uma população miscigenada e rústica que valorizava o trabalho e

⁵³A evolução a que se assistiu nos estados do Norte, e que teve lugar entre 1850 e 1860, deveu-se à vaga de imigração oriunda da Europa e do Canadá.

a ambição, o Sul revelou-se mais conservador e mais arreigado às tradições e ligado à aristocracia, estando o poder económico mais concentrado.

Após a sua independência, algumas pressões foram feitas para que o governo extinguisse a escravatura da constituição do país, mas esses esforços revelaram-se estéreis. Porém no início do século XIX, este assunto surgiu, de novo, na agenda política e enquanto os estados do Norte e uma minoria dos estados do Sul defendiam ideias abolicionistas, uma grande parte da população do Sul manifestava-se contra a abolição da escravatura. Apesar das várias tentativas para solucionar as divergências em redor deste assunto através da aprovação de várias leis pelo Congresso, estes esforços revelaram-se infrutíferos.

A Guerra Civil, à semelhança de outros conflitos sangrentos que ensombraram a história do país, tornou-se uma fonte de inspiração para muitos artistas de diferentes formas de arte. Segundo Blatt, um dos episódios dignos de destaque que ocorreu durante a guerra foi, sem dúvida, a criação do 54º Regimento e a sua atuação no assalto fatal ao forte Wagner que propiciou a conceção de várias obras artísticas:

The death of Colonel Robert Gould Shaw and so many of his soldiers in a frontal assault on the Confederate stronghold of Battery Wagner outside of Charleston, South Carolina, on the night of July 18, quickly became one of the most famous episodes of the war. Sculptures, paintings, prints, prose, and almost twenty poems honored the Fifty-fourth Massachusetts during the next two years, an outpouring of remembrance that continued after the war, though shifting in significant ways. (Blatt 2001:1)

Neste trabalho, vamos debruçarmo-nos sobre este episódio que ficou imortalizado em obras bem distintas, patente nestas palavras: "The (...) Shaw Memorial (...) prompted a new wave of literary reflections, and during the twentieth century the monument served as a touchstone for powerful reconsiderations of the regiment in music, poetry, and film." (*Ibidem*) Em primeiro lugar, assistiu-se à criação de uma obra de arte plástica, uma escultura denominada *Memorial Robert Gould Shaw* ou *The Shaw Memorial*, concluída em 1897. Entre 1913 e 1923, na área da música clássica, o compositor Charles Ives inspirou-se neste objecto artístico, tendo incluído uma peça sobre o monumento na composição musical *Three Places in New England*. De entre alguns dos poetas que se dedicaram à abordagem desta temática, destacamos Robert Lowell com o poema *For the*

Union Dead, de 1960. No final da década de oitenta do século XX, Edward Zwick produziu o texto filmício: *Glory*.

1.1.1. Um Acontecimento Histórico – Várias Representações Artísticas

Desde sempre, as sociedades têm procurado comunicar os seus valores e ideais bem como o feito de personalidades heróicas às gerações vindouras, através da criação de obras de arte. Os Estados Unidos não são exceção. Durante o período que mediou entre a Guerra Civil e a Primeira Guerra (1876-1917), assistiu-se a grandes progressos culturais e científicos favorecidos por um elevado grau de prosperidade económica. Contudo, os efeitos da industrialização e urbanização conduziram a um período de nostalgia denominado “nostalgia and tradition orientation” pelo historiador Michael Kammen, que esteve subjacente a uma tradição histórica nacional americana que evidenciava um interesse crescente pela história do seu país, fruto do confronto com a expansão política, diversidade social e imprevisibilidade económica, tendo os americanos procurado inspiração na sua herança pré-industrial.

Enquanto durante a primeira metade do século XIX, os americanos valorizaram as tradições locais, raramente realçando as celebrações históricas nacionais, no final desse século, assiste-se à criação de obras de características vincadamente nacionalistas e idealistas preocupadas com a valorização das obras da antiguidade clássica. Na década de 1870, são publicadas várias obras que se debruçavam sobre o Renascimento Italiano, desenvolvendo nos artistas americanos a urgência de retomar esse espírito através das suas próprias criações artísticas, partindo dos modelos clássicos, que deveriam estar em conformidade com os princípios matemáticos e traduzir equilíbrio, harmonia e perspetiva, incrementando o aparecimento do movimento artístico denominado de Renascimento Americano.

Este movimento emergiu entre 1870 e 1900 e traduzia uma preocupação nacionalista que se refletiu na construção de monumentos aos heróis das guerras e figuras políticas, tendo sido colocados em pontos estratégicos das cidades americanas. Para além dos memoriais, surgiram edifícios públicos imponentes, muitos com pinturas murais, representando o progresso do país.

À medida que os americanos examinavam a sua história, muitos artistas contemplavam a sua herança europeia como fonte inspiradora. Edifícios de estilo gótico construídos no meio e no final do século XIX refletiam o interesse de alguns arquitetos pela Europa medieval. Outros acreditavam que a América possuía os ideais democráticos dos gregos antigos e que a arte e arquitetura nacionais deveriam refletir esses mesmos ideais. No final do século XIX, muitos artistas e arquitetos americanos dedicaram-se a estudar as obras da Renascença Italiana (1420-1580), um período de renovado interesse na arte, arquitetura e literatura da Antiguidade Clássica. Este período também se caracterizou por uma pressão, a nível nacional, para solenizar os heróis da Guerra Civil. Assim, “The art of the Gilded Age was to play a crucial role in promoting nationalism, especially when profound industrial and economic changes were causing social upheaval”. (Cashman 1993: 170)

Deste modo, os parques das cidades foram embelezados com esculturas de bronze e mármore, devido à generosidade dos comités dos memoriais. Tais monumentos procuravam inspirar, através do toque criativo do escultor, uma memória reflexiva bem como coletiva dos feitos e dos heróis acarinhados pela comunidade ou nação.

Nos anos que se seguiram à Guerra Civil, veteranos da União, da Confederação e respetivas famílias procuraram fazer a catarse da dor provocada pela perda de entes queridos durante esse conflito beligerante. Muitos artistas, em especial, escultores, deram forma a essa necessidade, criando uma pletera de monumentos, a nível nacional. “Across the nation, as time softened residual bitter memories of the Civil War, it became a subject for commemoration as some sort of inevitable ritual initiation, necessary to bring the nation to full national maturity.” (*op. cit.* 194) Esta explosão de sentimentos nacionalistas refletiu-se no tipo de escultura de sentido glorificador que se desenvolveu e que fez uma profusa aparição nos frontões, átrios e escadarias dos edifícios públicos, gizados no aparato e na grandeza dos estilos clássicos. H. Ward (1830-1901), A Saint-Gaudens (1848-1907), G. Lachaise (1882-1935), Jo Davidson (1882-1952), E. Nadelman (1882-1946) e W. Zorach (1887) foram considerados os fundadores e os grandes clássicos da escultura do Renascimento Americano.

1.1.2. *The Shaw Memorial: A Obra Plástica*

O movimento para imortalizar o coronel e as suas tropas foi desencadeado por Joshua B. Smith, antigo empregado da família Shaw que se tinha tornado um homem de negócios e uma figura relevante na comunidade negra de Boston. O seu apoio materializou-se na doação de fundos para o monumento, tendo solicitado também auxílio adicional aos compatriotas afro-americanos. Com a ajuda do senador Charles Sumner foi criado um comité e, no Outono de 1865, decorreu uma reunião na Câmara Municipal de Boston, presidida pelo governador John Andrew, que tinha colaborado na formação do 54º Regimento. Na ata dessa reunião pode ler-se:

The monument is intended not only to mark the public gratitude to the fallen hero, who at a critical moment assumed a perilous responsibility, but also to commemorate that Great event, wherein he was a leader, by which the title of colored men as citizen-soldiers was fixed beyond recall.⁵⁴

Quando a campanha para o monumento começou, em Boston, em 1865, os responsáveis tinham em mente “(...) not (...) a monument to the black regiment but to the white hero, Shaw, who had become (after John Brown) the most famous martyr of the abolitionist cause.” (Blatt 2001:163) Nem o escultor nem o comité partiram da assunção que o objetivo da escultura seria a de destacar os feitos deste regimento de afro-americanos, mas tal foi possível devido a uma série de acontecimentos inesperados e das respostas artísticas por eles provocadas. Vários escultores foram contactados, ao longo de alguns anos, mas foi Auguste Saint-Gaudens⁵⁵ que ficou incumbido de tão nobre tarefa. Nas suas memórias, o escultor refere:

In justice to myself I must say here that from the low-relief I proposed making when I undertook the Shaw commission, a relief that reasonably could be finished for the limited sum at the command of the committee, I, through my extreme

⁵⁴*The Monument to Robert Gould Shaw: Its Inception, Completion, and Unveiling, 1865-1897*. Boston: Houghton Mifflin, 1897. 7.

⁵⁵Nasceu em Dublin, descendente de mãe irlandesa e pai francês, imigrou para os Estados Unidos com poucos meses de idade. Tinha uma reputação e clientela internacionais para os seus retratos de relevo, projetos decorativos e monumentos públicos. Inspirado pela idade de ouro da estatuária de bronze do Renascimento, envolveu-se na relação entre arquitetura, *design* e escultura.

interest in it and its opportunity, increased the conception until the rider grew almost to a statue in the round and the negroes assumed far more importance than I had originally intended. (Saint-Gaudens 1913:333)

A mudança de uma simples estátua a cavalo para o formato de um relevo revelou-se, para o escultor, uma oportunidade artística de conceber um memorial único, mas também possibilitou ao comitê expandir a intenção comemorativa, representando, de modo

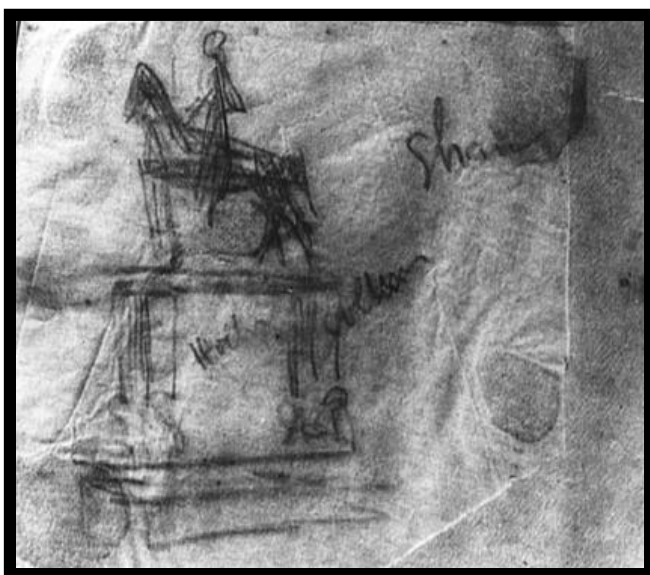


Figura 2 – Primeiro esboço do *Shaw Memorial*

explícito, o poder da causa abolicionista e relembrar ao mundo o papel que Boston desempenhou. A Figura 2⁵⁶ foi um dos primeiros esboços concebidos pelo escultor para homenagear Shaw.

Segundo Saint-Gaudens, a família Shaw recusou a possibilidade de uma estátua a cavalo, pois argumentava que o seu filho, ao não ter atingido o topo da carreira militar, não era digno de tal representação. Por isso, o escultor integrou no seu projeto as duas vertentes, apresentando os soldados a marchar com Shaw a cavalo, num painel em relevo, diluindo o coronel e as tropas numa representação escultural. “It is irony that the traditional white-hero monument contemplated by Joshua B. Smith had evolved, in the hands of a group of Brahmins and an elite white sculptor, into a monument also commemorating the black soldiery.” (Blatt 2001:164)

The Robert Gould Shaw Memorial representando o Coronel e o 54th Massachusetts Volunteer Regiment Monument, situado em Boston, no cimo da Beacon Hill, do outro lado da Massachusetts State House, foi erigido com o intuito de relembrar os heróis que participaram no assalto ao Forte Wagner e, simultaneamente, mostrar a gratidão da comunidade de Boston por tal feito, conforme podemos verificar através da citação seguinte:

⁵⁶ Este esboço foi obtido no *site*:
<<http://www.nga.gov/feature/shaw/>> Consultado em 20 maio de 2010.

(...) non seulement d'exprimer la gratitude du peuple envers le héros tombé au champ d'honneur, qui, à un moment critique, assumait une périlleuse responsabilité, mais également de commémorer ce grand événement pendant lequel il fut un grand meneur d'hommes et grâce auquel le rôle des hommes de couleur fut à jamais grave dans les mémoires.⁵⁷

Esta escultura de bronze retrata o comandante⁵⁸ bem como os homens que fizeram parte desta unidade de soldados negros que lutaram na Guerra Civil, cuja formação, em 1862, se deveu a um conjunto de condições de várias ordens, nomeadamente económica, política e social.

À medida que os confrontos entre as tropas sulistas e as forças da União se intensificaram e, muito embora estas, mercê de circunstâncias tecnológicas e de maior número de soldados, tivessem alcançado êxitos decisivos, porquanto o Norte possuía um maior potencial humano e económico, as tropas da União sentiram necessidade de alargar o número de efetivos. Deste modo, a decisão política do presidente Lincoln de recrutar negros para o seu exército, apesar de ter sido objeto de grandes polémicas, consumou-se através da Proclamação da Emancipação dos escravos de 1862, que refere:

And I further declare and make known that such persons [slaves] of suitable condition will be received into the armed service of the United States to garrison forts, positions, stations, and other places, and to man vessels of all sorts in said service.⁵⁹

Este documento constituiu a base legal para a criação do 54º Regimento de Infantaria, o primeiro a integrar soldados negros livres nas suas fileiras. O *Shaw Memorial* procurou prestar uma homenagem póstuma a esse regimento, tendo Saint-Gaudens decidido apresentar o grupo marchando da *State House* em direção ao navio que os conduziria para o teatro de guerra na Carolina do Sul. Este momento foi descrito de modo singular através da seguinte citação retirada do *site* da *National Gallery of Art*:

⁵⁷ Musée des Augustins, Toulouse. *Augustus Saint-Gaudens 1848-1907 Un maître de la sculpture américaine*. Somogy, Editions D'Art, 1999. Pág. 131.

⁵⁸ Coronel Shaw, um aristocrata de Boston, tinha apenas 25 anos quando tomou o comando do 54º Regimento Afro-americano, que lutou no Exército da União, durante a Guerra Civil.

⁵⁹ Citação retirada da *Emancipation Declaration* proferida pelo Presidente Abraham Lincoln, em 22 de Setembro de 1862.

On May 28, 1863, the largest crowd in Boston's history assembled to send off the 54th Massachusetts Volunteer Infantry Regiment to fight in the Civil War. Many onlookers purchased a souvenir of the day containing a quote from the English poet Lord Byron: "*Who would be free, themselves must strike the blow*".⁶⁰

Cerca de dois meses mais tarde, Shaw e os seus voluntários negros, foram dizimados durante o assalto ao Forte Wagner, no porto de Charleston⁶¹. O monumento documenta e relembra as vidas e o heroísmo daqueles que sucumbiram em prol de uma causa em que acreditavam. Além disso, o *Shaw Memorial* representa um ponto de viragem na escultura pública americana, em virtude de, pela primeira vez, os negros serem retratados com dignidade, como se pode constatar na seguinte citação retirada do *site* do Memorial:

More remarkable is the stoic procession of soldiers, portrayed not as cogs in the machinery of war but as individuals participating in a moral crusade. In a time when African Americans were usually depicted as generic types, Saint-Gaudens searched out models and produced some forty portrait-heads in clay, even though he used only sixteen in the sculpture itself. The ragged uniforms of the recruits are each disheveled in a different way — not to undermine the soldier's gallantry, as some have argued, but to recall their long and dreary trudge to Charleston Harbor.⁶²

Saint-Gaudens modelou cerca de 40 imagens de negros, das quais dezasseis fizeram parte das figuras finais usadas para o monumento e todas elas retêm uma identidade autónoma e distinta. Deste modo, a representação que o escultor faz do 54^o Regimento, não é formada por soldados negros estereotipados. Muito pelo contrário, a escultura apresenta uma exatidão fisionómica nos seus corpos, tendo exigido um trabalho minucioso e ímpar da parte do escultor, faceta esta não alheia à exaltação do homem preconizada pelo movimento renascentista. Além disso, esta obra não destaca o Coronel em detrimento dos seus soldados, característica inédita no tratamento do negro,

⁶⁰ *National Gallery of Art - Saint-Gaudens' Memorial to Shaw and the Fifty-fourth*. <<http://www.nga.gov/feature/shaw/s1000.shtm>> Consultado em junho 2011.

⁶¹ Durante este assalto houve 281 baixas entre os 600 soldados do regimento. Os seus corpos, incluindo o do Coronel Shaw, foram sepultados numa vala comum.

⁶² Robert Shaw Memorial, 1884–1897. Consultado em junho de 2010. <http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide_Chapters/PictAmer_Resource_Book_Chapter_10A.pdf> Consultado em junho de 2010.

especialmente por ser realizada por um escultor branco. Esta particularidade da representação de Saint-Gaudens é sublinhada na seguinte citação:

Probably the most remarkable element of Saint-Gaudens's work is the way in which he made each person recognizable and individual. At the time, this would have been expected of Shaw's image, but *not* those of his men. There was no white art form that treated people of color in any other way than stereotyping. (...) compare the soldier to Gould, they are both of equal detail and personality. Both show a man marching in grim determination. Each soldier is unique and treated in the same manner.⁶³

A Figura 3 permite-nos analisar o modo como cada soldado está individualizado, exibindo um ritmo regular, conseguido através da verticalidade dos fuzis e dos homens em marcha. Não é apenas o rufar do tambor ou o ritmo dos negros a marcharem, segurando as espingardas, os rolos dos cobertores, os cantis, que os conduzem ao seu destino.



Figura 3 - O Coronel Shaw e os soldados negros

Kirk Savage, no seu artigo “Race, Art, and the Shaw Memorial,” destaca a dissemelhança física dos soldados, mas também a justiça da causa em que acreditam e que os vai conduzir conscientemente à morte, num desafio subentendido às normas militares e aos padrões sociais:

The foot soldiers obviously represent a well-drilled and disciplined unit, clad in uniform, marching in step, their faces all directed straight ahead. But as one looks more closely at the panel, the amazing diversity of the individual soldiers becomes apparent. They defy military standardization, on the one hand, and racial caricature, on the other. (Blatt 2001: 158)

⁶³ Citação retirada do site *Robert Gould Shaw and the Massachusetts 54th*, 1900.

A cor escura da pele não é um traço nivelador, mas um campo em que o escultor escolhe criar um efeito ao nível das diferenças internas. Se examinarmos a obra da direita para a esquerda, vemos o rapaz do tambor justaposto com o sargento atrás dele, o elemento mais novo do grupo com o mais velho, com barba, estaturas



Figura 4 – Uma perspectiva diferente do *Shaw Memorial*

baixas e altas, mas se nos detivermos na profundidade, surgem outros contrastes, sobretudo no que se refere à forma do rosto, cabelo, bochechas, nariz e olhos. O procedimento que o artista usou para os rostos é o mesmo que aplicou em cada detalhe do corpo, do uniforme e do equipamento. Os chapéus de abas estão torcidos para criar variações de arremesso e curvatura, as armas estão inclinadas para diferentes ângulos, os cobertores estão enrolados de várias formas e encontram-se colocados nas mochilas de maneira diferente. Deste modo, a impressão global de uniformidade – de soldados vestidos de modo idêntico marchando, alinhando o passo com o movimento do corpo, é mudado e enriquecido por uma espécie de afirmação contrapontística de diversidade. Os soldados preenchem a largura do painel, mas não o controlam.

Há dois ritmos nesta marcha que estão entrelaçados: o passo firme dos soldados a pé carregando o seu equipamento e o leve, mas poderoso passo do cavalo de Shaw. Os soldados inclinam os seus corpos ligeiramente na marcha, contrabalançados pelas correias das mochilas que se movem contra os ombros. Através da escultura de Gaudens, “We are made to feel the weight they carry, and how they manage their burden in a series of controlled, disciplined movements; as they stop forward, their trousers rise and fall in ruffled folds on heavily creased shoes.” (*op. cit.* 159)

No centro da composição encontra-se a robusta figura equestre do jovem coronel, que se apresenta em uniforme de campanha, em primeiro plano, enquanto os seus homens se deslocam a pé. Shaw, apumado em cima do cavalo, que agita a sua cauda e a pata



Figura 5 - Coronel Shaw

levantada movendo-se num padrão perfeito de arcos opostos. Savage faz uma alusão a este conjunto:

The animal naturally towers over the troops and moves with ease. The only strained betrayed by its sleek surface of vein and muscle is the pressure on its neck created by Shaw's taut reins, which check the horse's strength and keep it from outpacing the men beneath. (*Ibidem*)

O coronel empunha a espada na mão direita, simbolizando a sua tenacidade e parece caminhar resoluto para o combate que o espera, sem qualquer receio. Cavalga imóvel, impulsionado não só pelo seu próprio corpo, mas também pela energia superior do corcel. Isto cria talvez o efeito mais surpreendente de todo o painel: Shaw torna-se um centro imóvel no meio de um quadro em movimento.⁶⁴ Na opinião de Kirk Savage, Shaw é a principal figura da composição por estar posicionado no centro, mas não lidera a marcha, os soldados e o seu comandante movem-se juntos em direção ao seu destino:

It represents an infantry march with Shaw, the commanding officer on horseback and his soldiers on foot, the whole scene displayed in profile and contained within one panel. Shaw is of course the leading figure in the composition, because he is front and center and in the highest relief; but he does not literally lead the march. Shaw rides beside his troops as they all move together toward their destiny in one narrative image. (*op. cit.* 158)

A distinção entre o comandante e as suas tropas no painel assume uma dimensão racial e racista, porque os soldados negros não foram autorizados a assumir posições de comando, sendo considerado um privilégio dos brancos, porém a diferença de estatuto não inferioriza os negros, como explica Savage:

This distinction between the commander and his troops in the relief panel has a racial and racist dimension because black soldiers in this war, with few exceptions, were not allowed to be commanders; the whole idea of command or leadership was impregnated with assumptions of white privilege. Yet, what is so extraordinary about

64 Free Photo.com. The Robert Gould Shaw Memorial, Boston, Massachusetts.
<<http://www.freefoto.com/preview/1211-12-76/The-Robert-Gould-Shaw-Memorial--Boston--Massachusetts>> Consultado em janeiro de 2008.

Saint-Gauden's panel is that it maintains this distinction in status without reducing the soldiers to a mere foil. (*op. cit.* 160)

No painel de Gaudens, os soldados têm os seus próprios sinais de legitimidade social e poder – uniformes, armas, ação disciplinada, determinação. Além disso, têm uma presença e individualidade convincentes que soldados vulgares, negros ou brancos, jamais tinham tido em monumentos erigidos em sua honra.

“Shaw rides with his men. An angel of the Lord glides over them.” esta descrição feita por Duncan em *Where Death and Glory Meet: Colonel Robert Gould Shaw and the 54th Massachusetts Infantry*. (Duncan 1999: 125) remete-nos para a parte superior do painel, onde se encontra uma figura alegórica (Figura 6), vestida com roupagens flutuantes



Figura 6 - Figura alegórica

que paira por cima de Shaw e dos seus homens. Esta segura papoilas, símbolo de morte, mas paradoxalmente encontra-se também um ramo de oliveira, sinal de vitória e paz, visível através desta imagem. Estes dois elementos alegóricos, se por um lado, fazem a antevisão do desfecho que o regimento teve, por outro, tentam perpetuar os ideais que guiavam este regimento, que mesmo após a sua morte persistem como um símbolo da perseverança de um grupo de homens destemido, que surge como um microcosmos da sociedade americana de então.

Pensamos que a inclusão da figura do anjo flutuando por cima dos homens é crucial, pois transmite a ideia que Shaw faz a mediação entre o registo do real, na parte inferior da escultura – o domínio do concreto do corpo masculino sob uma tensão física - e o registo do ideal na parte superior - representado pelo peso do corpo feminino divinamente animado. O Coronel passa pelos reinos da mortalidade e da imortalidade, situando-se entre o esquecimento e a eternidade, na medida em que se desloca com as suas tropas em direção a uma morte inevitável, fato esse que se irá repercutir na sua notoriedade eterna. A perenidade conseguida pelo regimento, fruto de uma derrota e não de uma vitória, revela-se um paradoxo se tivermos em consideração o destino do regimento, absurdo esse também refletido nos símbolos de morte, vitória e paz presentes na figura alegórica, asserções aclaradas na seguinte citação:

Saint-Gaudens symbolized this paradoxical military episode in which defeat gives rise to victory with the winged figure that hovers in low relief above the soldiers; she carries poppies, traditional emblems of death and remembrance, and an olive branch for victory and peace. Apart from that concession to allegory, Saint-Gaudens worked in a realistic style.⁶⁵

Apesar de o memorial ser um monumento tipicamente americano, Saint-Gaudens à semelhança dos seus pares, inspirou-se nos escultores do renascimento italiano“(…) American (…) sculptors (…) of the Gilded Age believed they were capturing for the United States the spirit of the Italian Renaissance.” (Cashman 1993: 170)

Tendo seguido a tradição clássica e levado pelo humanismo e individualismo do seu tempo criou obras com um acentuado naturalismo, que se repercutiu numa constante procura da verosimilhança, um forte interesse pelo homem, pela forma do seu corpo e pelas suas potencialidades expressivas. Deste modo, “The art of Augustus Saint-Gaudens (1848-1907) is also based in naturalism, but this is augmented and modified by the sculptor’s European experience (…)” (Craven 1994:380). À semelhança dos seus congéneres renascentistas, Saint-Gaudens baseou-se no naturalismo e realismo, valorizando a figura humana, o estudo da anatomia, os esquemas compositivos baseados na união e contraposição das curvas, os exatos e minuciosos estudos e a representação do cavalo e dos seus arreios.

O uso da perspetiva no *Shaw Memorial* permitiu mergulhar a fundo na procura do realismo, pois tornou possível projetar uma obra perfeitamente proporcionada e em atitude natural. Mas, acima de tudo, permitiu colocar as figuras dos soldados junto umas das outras, mantendo entre elas a mesmíssima relação que existe na realidade.

Na criação desta escultura, Saint-Gaudens seguiu um processo desenvolvido por Donatello,⁶⁶ característico do baixo-relevo renascentista, denominado de esmagamento ou achatamento (*schacciato*), que consistia no posicionamento das figuras a distâncias precisas, de tal maneira que elas parecem vir de um espaço interno para a superfície, proporcionando uma ilusão de distância, aumentando o número de planos e sugerindo a ideia de maior profundidade.

⁶⁵ Picturing America. “Robert Shaw Memorial”.

<http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide_Chapters/PictAmer_Resource_Book_Chapter_10A.pdf> Consultado em fevereiro de 2008.

⁶⁶ Donatello (1386-1466) destacou-se como mestre na escultura em pedra, mármore e bronze.

Para além da moldura humana cristalizada na escultura e visível aquando do nosso olhar, na parte posterior do memorial⁶⁷ encontram-se várias inscrições, sendo a primeira da autoria de Charles W. Eliot e que sublinha o papel que ambos oficiais e soldados desempenharam neste conflito, ao arriscarem as suas vidas em prol de uma causa em que acreditavam ser justa, apesar das dificuldades e privações com que se depararam.

Depois da inscrição de Charles W. Eliot, encontram-se os nomes de outros cinco oficiais mortos em batalha, tendo apenas dois perecido no assalto ao Forte Wagner: Russel e Simpkins, que foram gravados em 1897. Após estes nomes, encontra-se inscrito um excerto do discurso do Governador Andrew proferido no momento de partida do regimento: “I know not Mr. Commander where in all human history to any given thousand men in arms there has been committed a work at once so proud, so precious, so full of hope and glory as the work committed to you.”⁶⁸

A sua inauguração decorreu no dia 31 de Maio de 1897 e, nessa ocasião, Booker T. Washington,⁶⁹ um influente líder negro,⁷⁰ referiu que o monumento simbolizava o esforço e a coragem de homens que acreditavam na retidão da sua causa. Por sua vez, o orador William James⁷¹ enalteceu a coragem cívica dos homens deste regimento e do seu líder e sublinhou o facto de este ser o primeiro monumento ao soldado americano que não era dedicado a um único herói, mas a um grupo de cidadãos unidos que tinham defendido o seu país e acrescentou:

The monument to Shaw and his regiment was different. Shaw was not a general, and the men he commanded were not ordinary soldiers but African Americans mustered into the most important regiment of black soldiers raised in the North; Shaw and many of his troops had died together in the assault on Battery Wagner, one of the earliest large-scale engagements of African American troops in the Civil War. And so this was no ordinary monument to military valor. The soldiers in this monument (...) represented “the profounder meaning of the Union cause”. These soldiers had fought not just for a flag but for a moral cause that transcended mere territorial

⁶⁷ Ver a imagem posterior do Memorial e o conteúdo da inscrição no Anexo 1.

⁶⁸ Boston - Boston Common: Shaw.

⁶⁹ <<http://www.flickr.com/photos/wallyg/493458560/>> Consultado em junho de 2010.

⁶⁹ No Anexo 2 encontra-se o discurso completo.

⁷⁰ Foi famoso na América entre 1895 e 1915, em virtude de ser um educador influente e de controlar o fluxo de fundos para as escolas e faculdades da comunidade negra. Nascido escravo numa pequena fazenda da Virgínia, trabalhou nas fornalhas de sal e minas de carvão. Depois da emancipação a sua família instalou-se em West Virginia e Booker Taliaferro Washington, determinado a educar-se, viajou centenas de quilómetros e frequentou o Instituto de Hampton, tendo-se destacado como porta-voz da comunidade negra.

⁷¹ O discurso completo encontra-se no Anexo 3.

loyalties; they had fought to free the nation of the social plague of slavery. (Blatt 156)

Nas décadas de 1960 e 1970, o memorial encontrava-se num estado deplorável, similarmente ao que se passava na sociedade de Boston, dilacerada com as questões raciais. Em 1980, um esforço conjunto dos Amigos do Jardim Público e da Comissão de Arte de Boston, culminou na restauração e preservação da escultura. Deste modo, e seguindo a raiz latina para a palavra “monumento” que significa “um lembrete”, este restauro do memorial pode ser encarado como um tratamento para o bronze mas também uma cura das chagas sociais numa cidade dividida.

A comissão formada para reabilitar o memorial determinou que os nomes de todos os homens negros do 54º regimento que morreram no ataque ao Forte Wagner deviam ser esculpidos na parte posterior do monumento. (Blatt 2009: 126) Deste modo, um século após a sua inauguração, mais precisamente, em 1982, sessenta e dois nomes de soldados afro-americanos que perderam as suas vidas em Fort Wagner foram inscritos no memorial.

O assalto preconizado por este regimento tornou-se numa derrota celebrada como uma vitória nacional, destacada das inúmeras batalhas como um exemplo de glória alcançado através da aceitação da morte, em prol de uma causa nobre que se encontra na epígrafe em latim inscrita no memorial: “*Relinquunt Omnia Servare Rem Publicam.*” Esta expressão traduz a abnegação e entrega deste regimento e do seu comandante que “Tudo abandonaram para servir a República” e que ficaram imortalizados num memorial que lhes deu um lugar de realce não só na escultura, mas também no exaltar do seu feito e que permanecerá para sempre nos registos históricos.

1.1.3. “For the Union Dead”: O Poema de Robert Lowell

The Death of Robert Gould Shaw became the subject of many poems, (...) Robert Lowell's 1960 elegy "For the Union Dead" [is one of them]. Lowell's poem, which explores the relation between heroism and the art commemorating it, concerns not only Shaw and his regiment, the Fifty-fourth Massachusetts, but also the 1897 Shaw Memorial bas-relief by Augustus Saint-Gaudens.
(Blatt 202)

O poema de Robert Lowell,⁷² “For the Union Dead,”⁷³ inspirado no *Shaw Memorial*, à semelhança da escultura, surge também como uma memória reflexiva de um momento atípico na história dos Estados Unidos. Criado por Lowell para ser lido no *Boston Art Festival*, em Julho de 1960, este poema relembra a cerimónia da inauguração do Memorial em 1897, com o objetivo de advertir os cidadãos de Boston para as questões políticas, sociais e raciais que estavam a perturbar a sociedade de então, bem como a questão da destruição da natureza e o abandono a que tinham ficado votados determinados monumentos históricos.

O *Shaw Memorial* mereceu a atenção do poeta, pois era uma reminiscência do ideário político e social que tinha mobilizado a sociedade de Boston e que tinha ligado as famílias Lowell e Shaw por laços de amizade fortes que se tinham desenvolvido e fortalecido ao longo dos anos. Por conseguinte, o comprometimento social de Robert Lowell remonta aos seus antepassados, nomeadamente aos puritanos peregrinos do Mayflower e a Boston, cidade onde a família se estabeleceu e na qual os seus familiares

⁷² Tinha um nome de cariz aristocrático Robert Trail Spencer Lowell IV (1917-1977) que foi substituído por Cal Lowell, pois na sua infância revelou-se um pouco cruel, tendo-lhe sido atribuído o epíteto Cal, abreviatura de Calígula). Nasceu a 1 de março de 1917, numa família dominada pelos conflitos entre um pai com uma personalidade fraca, o Comandan Robert Traill Spencer Lowell III, e uma mãe autoritária, Charlotte Winslow, ambos membros de famílias ilustres de Nova Inglaterra, e vivenciou as tensões do casal. Na sua obra poética, Lowell deu destaque à sua família nuclear, mas também aos seus antepassados puritanos. Faleceu em 12 de setembro de 1977 vítima de ataque cardíaco.

⁷³ Publicado pela primeira vez na *Atlantict Monthly*, em Novembro de 1960. O poema completo encontra-se no Anexo 4.

se destacaram nos mais diversos campos e tiveram um papel marcante na sociedade americana, ao longo de várias gerações.⁷⁴

Lowell foi considerado uma das figuras proeminentes da literatura da sua geração e a sua criação poética foi influenciada pelo estilo formal dos *New Critics*, em especial, pelos seus professores John Crowe Ransom e Allen Tate, sobretudo, nos seus primeiros livros. Assim, na década de 1940, escreveu poemas intrincados que incorporaram a métrica e a rima tradicionais, caracterizados pelo uso de motivos e simbolismo cristãos e pelas referências históricas. Citando as suas palavras: “From the beginning I was preoccupied with technique, fascinated by the past, and tempted by other languages.” (Meyers 1988: 85)

Da sua produção literária destaca-se a sua primeira obra, *Land of Unlikeness*, de 1944, e a segunda *Lord Weary's Castle*⁷⁵, publicada em 1946, e que foi galardoada com o prémio *Pulitzer*, em 1947. Em 1951, publicou *The Mills of the Kavanaughs*, uma série de monólogos dramáticos, que à semelhança das outras obras, reflete a turbulência da vida de Lowell⁷⁶, e neste caso específico, o seu divórcio de Jean Stafford, o abandono da Igreja Católica Romana, a primeira manifestação da doença maníaco-depressiva que o iria acompanhar ao longo da vida e o casamento com a escritora Elizabeth Hardwick.

Ao desafiar os velhos cânones da impessoalidade, Lowell revelou ao mundo aspetos íntimos da sua vida – uma infância infeliz, desejos edipianos, discórdia conjugal, doença mental – demonstrando que todos eles eram passíveis de serem abordados pela poesia e a sua verdadeira grandeza deve-se à variedade surpreendente da sua criação literária, mas também à sua conceção do acto poético, que segundo Axelrod e Deese “(...) can [be] trace[d] (...) to the intense examples set by his mentors Allen Tate and William Carlos Williams, and ultimately to the writing of Ralph Waldo Emerson, whom Lowell called the “master” of American literature.” (Axelrod, Deese 1986:13)

Os problemas psicológicos frequentes não o impediram de continuar a escrever e, em meados da década de 1950, a sua poesia surgiu da necessidade “de encontrar ritmos adequados a uma nova linguagem, mais próxima da falada, susceptível de exprimir os

⁷⁴ Entre muitos, detacamos os poetas Amy Lowell e James Russell Lowell e o herói da Guerra Civil Charles Russell Lowell III, amigo de Robert Shaw e sobre quem Lowell escreveu o seu poema “Charles Russell Lowell: 1835-1864”.

⁷⁵ Nestas duas obras é notória a influência da sua conversão ao catolicismo, que pode ser encarada como um sinal de rebeldia contra a herança religiosa da família. Nelas explorou o lado escuro do legado puritano da América e a influência católica na forma dos poemas.

⁷⁶ A sua vida pessoal, envolta em agitação devido aos seus relacionamentos amorosos, mas também ao seu estado psicológico desequilibrado decorrente de episódios de psicose maníaco-depressiva, conduziram, várias vezes, ao seu internamento.

«sentimentos da vida real», e de, por eles, legitimar a poesia como veículo de emoções vividas e não como mera instância de retórica.” (Ramalho 326). No sentido de exprimir as suas emoções de modo fluído, a sua poesia caracterizava-se por “um súbito desapego de formas poéticas convencionais, operando (...) a ruptura em relação a cânones estabelecidos (...)” (*Ibidem*), libertando-se da métrica e forma tradicionais. O resultado foi um livro de poesia confessional, *Life Studies*, publicado em 1959, com o qual ganhou o *National Book Award*. A este propósito, Lowell refere:

By the time I came to *Life Studies* I'd been writing my autobiography and also writing poems that broke meter. I'd been doing a lot of reading aloud. I went on a trip to the West Coast and read at least once a day and sometimes twice for fourteen days, and more and more I found that I was simplifying my poems. If I had a Latin quotation I'd translate it into English. If adding a couple of syllables in a line made it clearer I'd add them, and I'd make little changes just impromptu as I read. That seemed to improve the reading.⁷⁷

Robert Lowell fazia parte do grupo de jovens intelectuais esclarecidos e conscientes que se sentiam cansados, derrotados e descontentes com a sociedade dos anos de 1950. A insatisfação que grassava na sociedade americana remontava ao desfecho da Segunda Guerra, pois a participação no conflito tinha deixado marcas profundas na psique coletiva face à fragilidade da condição humana perante a crueldade das batalhas e dos ataques aéreos e terrestres, das atrocidades dos campos de concentração, do genocídio dos judeus e da bomba atómica.

Na década de 1950, a sociedade americana, apesar de poder ser descrita como sendo próspera, pacífica e feliz, encerrava em si algumas tensões resultantes não só de conflitos geracionais, mas também de género e de raça, decorrentes do descontentamento da população com os padrões de vida tradicionais e decepcionada com o *American way of life*.

A nível político, o espectro do comunismo, fruto da Guerra Fria com a União Soviética assombrava a sociedade americana. Assim, a proliferação de simpatizantes das ideias comunistas fez-se sentir em todas as áreas da sociedade: “The fellow traveler is everywhere, in Hollywood, on college faculties, in government bureaus, in publishing

⁷⁷ “Paris Review” Frederick Seidel entrevista Robert Lowell.

<<http://www.theparisreview.org/interviews/4664/the-art-of-poetry-no-3-robert-lowell>> Consultado em maio de 2011.

companies, in radio offices, even on the editorial staffs of eminently capitalistic journals. (Stickoff 1991: 69), provocou um histerismo anti-comunista perpetrado pelo Senador Joseph McCarthy, a nível interno, através da adoção de medidas repressivas em prol da defesa dos valores da sociedade liberal. Interiorizando os receios e frustrações de um país enfraquecido pela Guerra da Coreia e apavorado com os avanços comunistas na Europa de Leste e na China, os americanos apoiaram o Senador, considerando-o um guardião dos ideais americanos.

Este panorama social de descontentamento conduziu a ondas de contestação, sobretudo, por parte dos intelectuais e artistas plásticos, que se rebelavam contra o *status quo* e que, em meados da década de 1950, deu origem a um movimento de contra-cultura que integrava, sobretudo, escritores, poetas e artistas plásticos, denominada pelo autor da famosa obra *On The Road*, Jack Kerouac, “beat generation”.⁷⁸ e que conduziu ao desabrochar duma poesia liberta da academia, das exigências formais, fruto da espontaneidade e que deveria ser declamada publicamente.

Lowell envolveu-se politicamente em campanhas de defesa dos direitos civis e contra a Guerra do Vietname, nos anos de 1960. A sua contestação contra os conflitos bélicos remontava à Segunda Guerra, tendo, a 7 de setembro de 1943, escrito uma carta⁷⁹ ao presidente Franklin Roosevelt dando a conhecer as razões subjacentes à sua recusa e que o levaram a ser objetor de consciência⁸⁰. Anexada a esta carta, encontrava-se uma *Declaration of Personal Responsibility*,⁸¹ em que Lowell exalta a tradição da família em servir em todas as guerras desde a Declaração de Independência e ele próprio se tinha voluntariado em março e agosto de 1942 para cumprir o seu dever, após o ataque a Pearl Harbor. Todavia, ao tomar conhecimento que os bombardeamentos de Hamburgo tinham

⁷⁸ O poeta, tradutor, pintor e co-fundador da livraria e editora *City Lights*, Lawrence Ferlinghetti, destacou-se não só pelos seus escritos, mas também pelo seu papel fundamental como editor dos escritores e poetas, fazendo o lançamento de diversas obras fundamentais da literatura *Beat*, nomeadamente, *Howl and Other Poems*, de Allen Ginsberg, publicada em 1956, *Gasoline*, de Gregory Corso, de 1958, *A Coney Island of the Mind*, de 1958, da sua autoria, entre outras. Estes escritores e poetas primavam pelo contacto regular que estabeleciam com os seus pares e pelo modo desenfreado como escreviam, numa urgência de se expressarem livremente e darem a conhecer a sua visão do mundo e as suas histórias, consumindo drogas e álcool, vivendo uma vida livre que encontrou no jazz a sua inspiração. À semelhança dos transcendentalistas, que apesar de terem importado as tendências de escritores europeus como Kant, Goethe, Wordsworth, Carlyle, lhes deram um cunho pessoal, propondo uma mudança, uma “revolução de consciências”, também os escritores e poetas da *Beat Generation* tinham esse intento.

⁷⁹ Ver carta no Anexo 5.

⁸⁰ Ao recusar-se a servir nas forças armadas, cumpriu uma pena de cinco meses na cadeia federal de Danbury, Connecticut

⁸¹ No Anexo 6, encontra-se a declaração completa.

feito vítimas inocentes, Lowell recusou-se a tomar parte numa guerra que considerava infame.

Com a publicação, em meados da década de 1960, mais exactamente, em 1964, de *For the Union Dead* e, em 1965, de *The Old Glory*,⁸² Lowell voltou-se para a reflexão da relação do indivíduo com a história, quer ao nível da dimensão pessoal quer pública, tentando criar “ (...) his poetic identity out of an involvement with history. His development as an artist in the shadow of the Modernist giants only confirmed his historicism, his sense that (...) in penetrating the life of another age ‘one is penetrating the life of one’s own’.” (Axelrod 1986: 18)

O poeta revelou um profundo interesse por história e política e a sua poesia sobrepôs o eu e a história de modo a que ambos saíram favorecidos. Com efeito, Lowell “in his early work examined history – employing the past to make commentaries on the present”⁸³ o que lhe permitiu uma tomada de consciência plena relativamente aos problemas do seu país, tornando-o um ativista que protestou veementemente contra a discriminação dos negros e contra a guerra do Vietname: “The historical interest evident in Lowell’s poetry and plays alike during the middle 1960’s translated into a political activism of sorts.”⁸⁴

Segundo Thomas Parkinson, a poesia de Lowell trata do momento em que indivíduo e história se encontram, sendo que “The person in history is the main subject”, opinião corroborada por Richard Poirier, quando defende que é quase impossível separar a crise pessoal de Lowell das suas visões de poeta, do declínio público do histórico. Muitos dos seus poemas ancoram-se firmemente no mundo fora da família, o mundo da história e do mito. No seu ponto de vista expresso numa entrevista, Lowell clarifica: “So much of the effort of the poem is to arrive at something essentially human, to find the right voice for what we have to say. In life we speak with many false voices, occasionally, if we are lucky, we find a true one in our poems.” (Meyers 1988: 86)

Influenciado pelos historiadores do século XIX e da segunda metade do século XX que acreditavam que “history is a province of literature” (Axelrod 19), Lowell considerava a historiografia “as a creative act analogous to that of poetry” (Axelrod 19).

⁸² *The Old Glory* é uma peça de teatro composta por três partes que deveriam ser representadas em conjunto formando uma trilogia: “Endecott and the Red Cross and My Kinsman”, “Major Molineux” ambos adaptados de contos de Nathaniel Hawthorne e “Benito Cereno”, adaptado de uma novela de Herman Melville.

⁸³ Citação retirada do *site Robert Lowell: Biographical Note*.

<http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/lowell/bio.htm> Consultado em junho 2010,

⁸⁴ *Ibidem*.

Ao considerar a história uma arte - “history is an art, not a science.” (Meyers 1988: 23) - Lowell refuta o objetivismo da historiografia científica, pois na sua ótica: “The great historians were those who re-created people, not simply those who gave an accurate or even an interesting account of events. (Meyers 1988: 23)

Ao encarar a historiografia como um ato criativo análogo ao da poesia, Lowell coloca-se a si próprio e à sua linguagem no centro da imaginação histórica, misturando as suas recordações pessoais com as memórias culturais, sendo um verdadeiro historiador, não pelo facto de descobrir a verdade objetiva sobre o passado, mas construindo uma verdade que considera o papel essencial do seu próprio discurso ao formulá-la. É esta faceta de Lowell que encontramos no poema “For the Union Dead”, que integra a sua obra *For the Union Dead*, publicada em 1964, e que foi alvo de elogios, principalmente por o poema que dá título à obra invocar o poema de Allen Tate “Ode to Confederate Dead” e sobressair da sua produção poética por conter poemas originais e de apresentar um estilo mais livre e pessoal, característica esta já patente na parte final de *Life Studies*. Na opinião de Lowell, expressa na obra de Jeffrey Meyers, *Robert Lowell Interviews and Memoirs, For the Union Dead*:

(...) is more mixed, and the poems in it are separate entities. I'm after invention rather than memory, and I'd like to achieve some music and elegance and splendor, but not in any programmatic sense. Some of the poems may be close to symbolism. After all, it's a bore to keep putting down just the things you know. (Meyers 1988: 85)

Em “For the Union Dead”, a paisagem urbana de Boston e dois edifícios que fazem parte dela, o velho aquário do sul da cidade e o monumento comemorativo do feito do Coronel Shaw e do seu regimento, formam uma tríade de campos de referência e associações simbólicas distintas, embora intimamente interligadas. Estes três elementos conferem ao poema uma matriz compacta, na qual significantes individuais – palavras simples e referências a objetos, mais do que imagens convencionais e metáforas, servem para realçar o simbolismo implícito e o âmbito da associação.

O poema faz uma crítica radical à civilização moderna urbana de Boston, através dos olhos do narrador na primeira pessoa. Contudo, o aspeto do poema que mais impressiona não reside na denúncia que faz do progresso da sociedade industrial moderna

e conseqüente destruição da natureza, mas no apelo que faz à necessidade imperiosa de se valorizarem, de novo, os ideais de justiça social e de liberdade.

“For the Union Dead” apresenta três domínios representados respectivamente por Boston retratada como uma cidade típica da época atual; pelo monumento a Shaw e aos seus homens e pelo velho aquário do sul da cidade. Estes três domínios representam três planos temporais diferentes: o presente ou a idade moderna; o passado histórico e a passagem do tempo na natureza, possuindo cada domínio a sua característica própria.

A marca da modernidade é transmitida através da atividade frenética, resultante do desdém pelas conseqüências da destruição provocada pelo progresso da vida moderna, cujo desenvolvimento urbano voraz está a destruir o que resta do parque central de Boston, para dar lugar a um parque de estacionamento.

O passado histórico, representado pelo *Shaw Memorial*, é apresentado como um repositório dos valores em que a sociedade moderna se assenta, mas que abandonou. Valores associados à coragem e ao espírito de autossacrifício que se encontram ao serviço dos ideais que o monumento quer relembrar. Contudo, na estrofe catorze, no verso “There are no statues for the last war here” sugere-se que a sociedade moderna perdeu tal convicção. Este contraste tenso entre modernidade e os valores do passado subjaz também à organização formal do poema, unindo as estrofes tradicionais de quatro linhas e o verso moderno livre.

O aquário é mencionado, de modo explícito, apenas na primeira e última estrofes do poema, permitindo que as referências iniciais e finais ao aquário funcionem como um parêntesis que contém todo o conteúdo. Este efeito estrutural, por sua vez, implica que a natureza e a passagem do tempo, na qual ele existe e se desenvolve, abrange toda a atividade humana, quer na dimensão histórica quer na idade moderna.

O aquário e o monumento representam dois domínios, dos quais a sociedade moderna se isolou, ou melhor, se alienou, sendo eles a natureza e a história. Deste modo, estes dois objetos concretos evidenciam semelhanças no modo como o poema os descreve. Ambos apresentam uma imagem de abandono e alienação da sua função e objetivo originais. Apesar de ainda não ter sido demolida, esta estrutura, renunciou à sua velha função, pois “stands in a Sahara of snow now” porque “its broken windows are boarded” e “the airy tanks are dry”. Um sobrevivente diminuído, o aquário é apenas o primeiro de muitos monumentos que povoam o poema, mas simbolizando também ele, a perda de valores como a solidariedade coletiva, a cooperação e a fraternidade que já não fazem parte da sociedade contemporânea americana.

O *Shaw Memorial* difere de todos os monumentos, uma vez que ele “sticks like a fishbone in the city throat” visto ser um sobrevivente desconfortável, remanescente de valores como o heroísmo, sacrifício, igualdade racial que já não parecem relevantes na sociedade de Boston. Isto é, em parte, verdade, porque o racismo e a tensão racial persistem e estão bem patentes no poema. O coronel Shaw é visto em função de uma cultura que está no limite do desaparecimento. O seu heroísmo refere-se a uma ordem do passado que se torna desconfortável. O seu apuro e rigidez moral “lean as a compass needle” advêm de uma cultura profundamente enraizada nas crenças puritanas de integridade e eleição pública, entendendo o valor do sacrifício em prol de um bem mais elevado. Ele mantém-se inflexível na sua busca, e isso coloca-o à margem da cultura contemporânea: “he is out of bounds now, He rejoices in man’s lovely, /peculiar power to choose life and die-/ when he leads his black soldiers to death, he cannot bend his back.”

Quer o aquário quer o monumento acordam a consciência do passado na mente do sujeito, ou mais precisamente, dois aspetos do passado. O primeiro relembra, de modo nostálgico, a memória da infância que o sujeito tinha do aquário, quando este se encontrava no seu auge, contendo peixes e outras formas de vida aquática. Por sua vez, o monumento impele o poeta a refletir sobre os acontecimentos do passado histórico, como se este fosse um testemunho da natureza e da história. Ambos os objetos são menosprezados pelos habitantes de Boston de hoje, mais concretamente, pela civilização moderna em geral. Contudo, encontramos sugestões no poema de que o aquário e o monumento, natureza e história, obterão um lugar de destaque. O Coronel mantém a sua “wrenlike vigilance” e a natureza suficientemente paradoxal, demonstra os seus poderes irremediáveis de auto-assertividade, mesmo perante as tentativas humanas para a suprimir.

O aquário ganha uma densidade simbólica através do aumento de significados que surgem à medida que o poema se constrói. A primeira associação do aquário com peixe é mencionada na primeira estrofe através da referência à “The bronze weathervane cod has lost half its scales” e que se expande na terceira estrofe pela referência a “the dark downward and vegetating kingdom of the fish and reptile”, alargando, assim, a perspectiva de modo a compreender a vida animal. Quando uma espécie extinta de répteis é referida na quarta estrofe pelas palavras “yellow dinosaur steamshovels” – um expandir significativo de associações liga a vida pré-histórica aos artefactos da tecnologia moderna. Uma ligação análoga é estabelecida entre o “vegetating kingdom” do aquário e o “luxuriate” parque de estacionamento.

Associações a peixes ressurgem na estrofe final com a descrição dos carros: "Everywhere, giant cars nose forward like fish;" como se por um estranho revés do destino a cidade que condenou o velho aquário ao abandono e conseqüente decadência, sucumbisse ao destino, ao ser contida por um vasto e invisível aquário formado pela natureza que parece compreender o tempo histórico, a julgar pela imagem do coronel subindo como uma bolha. Ele refere que longe de alcançar o progresso, as invenções produzidas pela tecnologia, aprisionam a humanidade, adulterando os seus valores genuínos. O Coronel Shaw aguarda "the blessed break" protegido dentro da sua bolha, que o torna imune às alterações da sociedade moderna.

O novo urbanismo pragmático e utilitário, sinónimo da vida moderna, aniquila a natureza, que por sua vez se reflecte na destruição dos ideais e valores de uma época que merecia ser preservada e potenciada. Contudo, o poeta quer transmitir-nos que apesar de desvalorizados ou adormecidos os valores por ele defendidos, continuam à espera da "blessed break".

O aquário, o Mosler safe e o aparelho de televisão aparecem como representantes da sociedade moderna que enjaula o livre pensamento, tornando os cidadãos repositórios passivos dos valores pragmáticos, tal como o Shaw Memorial que se encontra dentro do jardim cercado, pois para a sociedade moderna relembrar os feitos históricos é pouco útil e vantajoso, podendo mesmo ser desconfortável.

Lowell exterioriza a sua inquietação face à possibilidade de aniquilação da raça humana, decorrente do uso de armas nucleares e a referência a Hiroshima dá ao leitor ocasião para refletir sobre a imensa brecha que existe entre os conflitos armados modernos, com os seus meios de destruição em massa e a Guerra Civil com a oportunidade que deu à ação heróica individual. É de realçar a inexistência de estátuas aos heróis da Segunda Guerra, talvez pelo facto de o envolvimento americano, potenciado com o lançamento de duas bombas atómicas, não ter valorizado a vida humana nem ter dado lugar a ações heróicas.

A alusão a Hiroshima feita no poema antecipa a ideologia *green* dos anos 70, que de forma inquietante, se rebela contra a destruição da natureza feita pela sociedade moderna. Por outro lado, o Relvado Público de Boston constitui outra referência dos malefícios da sociedade urbana que elimina espaços verdes em prol de um tipo de vida considerado inovador e progressista. Também o aquário, negligenciado, sem peixes e sem água, reflete a mensagem do poeta, procurando através dela criticar a sociedade moderna pelo seu desrespeito em relação à natureza e à vida animal e humana.

“For the Union Dead” estabelece uma interação dinâmica de memórias de infância com os movimentos da história, dos valores que guiaram os soldados da Guerra Civil com os do mundo moderno, do Coronel Shaw com o narrador. São estas analogias que, na opinião de Steven Gould Axelrod, caracterizam a arte poética de Lowell.

1.1.4. A Composição Musical “St. Gaudens’ in Boston Common”– O Tributo de Charles Ives

The fabric of existence weaves itself whole. You cannot set art off in a corner and hope for it to have vitality, reality, and substance. There can be nothing exclusive about substantial art. It comes directly out of the heart of the experience of life and thinking about life and living life.

(Swafford 1996: 207)

Estas palavras do compositor Charles Ives⁸⁵ são bem reveladoras do seu posicionamento face à necessidade de aliar a arte à experiência de vida, pois do seu ponto de vista, a arte surge da reflexão que o artista faz sobre as suas vivências e as suas composições musicais são bem reveladoras disso. Ives revelou uma capacidade singular para invocar os sons e sensações da vida do povo americano ao integrar nas suas peças marcas das tradições musicais europeia e americana, apresentando, todavia, inovações ao nível do ritmo, harmonia e forma.

Oriundo de uma família de colonos ingleses que desempenhou um papel de realce no mundo dos negócios da Nova Inglaterra, Ives encontrou na sua história fontes de conforto pessoal e de inspiração artística. Os relatos disseminados pelos meios de comunicação, que faziam a cobertura das comemorações do 50º aniversário da guerra e também o facto de o seu pai ter desempenhado um pequeno, mas distinto papel no conflito, despertaram o interesse de Ives em relação à Guerra Civil, no início do século XX. Com efeito, o pai do compositor destacou-se como maestro no Exército da União e foi escolhido pelo General Grant para receber um louvor, conforme podemos verificar

⁸⁵ Nasceu em Danbury, Connecticut, a 20 de Outubro de 1874 e faleceu em Nova Iorque, a 19 de Maio de 1954.

através das palavras de Denise Von Glahn:⁸⁶ “Ives’s father had been the youngest bandmaster in the Union army and had been singled out by General Grant for special comment.” (Blatt 2009:192) Para além desta motivação pessoal que o ligou à guerra, o compositor pode orgulhar-se do compromisso que a sua família tinha com questões de carácter social e do modo ativo como se empenhou na luta pelos direitos civis.

Quando o memorial foi inaugurado em 1897, Ives tinha vinte e três anos e pode ter sentido uma forte identificação com o herói regional e nacional cuja biografia era do conhecimento geral. Ademais ambos provinham de famílias abastadas, mas com uma grande tradição de consciência e ação social, ambos se identificavam com a causa da União e ambos sentiram a responsabilidade social de se envolverem na Guerra Civil. Demasiado jovem para ter desempenhado um papel ativo na mesma, o seu envolvimento revelou-se através da sua expressão artística.

Na composição musical *Three Places in New England*, o compositor apresenta três peças, cada uma enaltecendo um lugar no nordeste detentor de um significado especial para si. “Putnam’s Camp” lembra um acampamento de guerra numa pequena cidade situada perto da casa da sua família e que foi, posteriormente, preservado por um tio. Por sua vez, “The Houseatonic at Stockbridge” é um hino pessoal baseado nas memórias de um passeio de verão feito com a sua mulher, Harmony, e num poema de Robert Underwood Johnson. O terceiro local incorporado em *Three Places in New England* foi “St. Gaudens’ in Boston Common”, uma composição para orquestra foi a sua homenagem ao monumento dedicado ao 54º Regimento: o Shaw Memorial: “St. - Gaudens” in Boston Common (Col. Shaw and his Colored Regiment) uma resposta profunda a um lugar, a um acontecimento e a uma obra de arte única com significado pessoal, regional e nacional. Segundo a informação retirada da literatura incluída no CD: “His work was inspired by a monument to the Massachusetts Fifty-Fourth Regiment - a company of African-American soldiers who fought in the Civil War.”

A complexidade das peças musicais de Ives deve-se ao facto de as mesmas incorporarem diversos estilos e, muitas vezes, apresentarem “empréstimos musicais”. Para além da criação das peças, o compositor, muitas vezes, redigia textos em prosa ou em verso de modo a exprimir as ideias que o levaram à criação de determinada peça musical. Denise Von Glahn assinala este aspeto ao afirmar: “(...) Ives often paired his own writings with musical compositions not only to address larger aesthetic issues but

⁸⁶ Professora assistente de Musicologia na Florida State University e especialista em Música Americana do século XX.

also to announce the ideas behind the pieces.”⁸⁷ O compositor elaborou para algumas das suas obras, explicações programáticas que não foram especificamente organizadas com princípios musicais. “Although suggesting a program is potentially controversial, it is entirely consistent with Ives’s own approach to other works, in which he guides listeners through pieces with detailed narratives.” (*op. cit.* 194)

A peça musical “St. Gaudens’ in Boston Common” não foi uma exceção, pois à semelhança da prática que envolveu as outras obras musicais, Ives secundou-a com um poema original que escreveu para melhor expressar o seu sentir. “So vivid in bronze, so undeniable in prose – how to capture these individual “Faces of soul” in sound? An extramusical program might help.” (*Ibidem*) Invulgar entre os tributos artísticos da altura, o poema e a peça musical de Ives elogiam o memorial focando a sua atenção nos homens do regimento e não no coronel, como Denise Van Glahn enfatiza no seu artigo “The Musical Instrument of Charles Ives:”

The monument was a rich and complex source of inspiration for Ives, so affecting that he created two responses. His poem tells us unambiguously what touched his heart, but his music speaks more movingly. With the simplest of musical gestures, he identifies the men. He acknowledges their autonomy. He recognizes their separation from him, their distance in time and life experience. He applauds their collective effort. And he concedes their sustained power over him and the nation. (*op. cit.* 201)

Para além de poderem ser as primeiras obras inspiradas no monumento a confrontar a questão da raça que está subjacente ao baixo-relevo e à Guerra Civil, elas são, sobretudo, a resposta de Ives à escultura de Saint-Gaudens através da criação de obras artísticas inspiradas numa obra de arte com valor histórico. Denise Van Glahn reconhece que: “It is about art that is inspired by art and history” (*op. cit.* 192)

O poema “*Moving, - Marching – Faces of Souls!*” introduz o primeiro movimento de *Three Places in New England*, “The St. Gaudens“ in Boston Common (Colonel Robert Gould Shaw and his colored regiment) e, apesar de permanecer a dúvida quanto ao facto de Ives ter escrito o poema sem ter visualizado a escultura, é notório o facto de este ser bastante sensível à imagem visual, enfatizando o poder que o regimento de bronze exerce sobre quem o admira, sendo óbvia a importância que Ives dá aos homens, que captam a

⁸⁷ Denise von Glahn Cooney. *The Musical Quarterly*. Vol. 81, No. 1 (Spring, 1997), p. 13-50.

sua imaginação, quer através das palavras quer do som. Segundo Denise Van Glahn: “(...) it is they who capture his imagination and speak most clearly to him. This comes across in both words and sound.” (*op. cit.* 193) Vamos deter-nos no poema para uma subsequente análise mais detalhada:

“Moving, - Marching – Faces of Souls!”

Moving—Marching—Faces of Souls!
Marked with generations of pain,
Part-freers of a Destiny,
Slowly, restlessly—swaying us on with you
Towards other Freedom!

The man on horseback, carved from
A native quarry of the world Liberty
And from what your country has made.

You images of a Divine Law
Carved in the shadow of a saddened heart—
Never light abandoned—
Of an age and of a nation.

Above and beyond that compelling mass
Rises the drum-beat of the common-heart
In the silence of a strange and
Sounding afterglow
Moving—Marching—Faces of Souls!⁸⁸

Neste poema, três das quatro estrofes são dedicadas aos homens do 54º Regimento. Com efeito, ele refere-se aos negros como indivíduos que foram “marked by generations of pain”, mas com quem ele mantém um certo diálogo, “you images of a Divine Law”, elogiando a sua atitude de não abandonarem os destinos do seu país, “Never light abandoned / Of an age and of a nation”, visíveis através do pulsar do “common-

⁸⁸ O poema foi retirado do artigo de Denise Von Glahn “The Musical Monumento f Charles Ives”, que se encontra na obra *Hope & Glory: Essays on the Legacy of the 54th Massachusetts Regiment*.

heart”. Como reconhece Denise Van Glahn, estes homens sobressaem pelo coletivo que representam:

Though captives of a society, of a war, and of a bronze monument, the “Moving, - Marching-Faces of Souls!” bear a message that is dynamic and immediate and lasting. The men are not a faceless collection, but rather a gathering of individuals, individuals vested with power. For the idealistic composer from Connecticut, this means Americans. (*op. cit.* 201)

A única referência direta feita ao coronel limita-se a este verso: “The man on horseback”, não sendo o herói branco o alvo da atenção de Ives, mas os soldados, que sustentam o espírito comum. “St. Gaudens’ revela-se uma peça musical incomum, pois cria um ambiente sonoro que encoraja uma contemplação circunspecta demorada, séria e profunda do monumento, tendo-se revelado uma das suas obras mais introspetivas, moderadas e sóbrias, características que não se coadunam com o compositor irascível.

Ives referiu-se a esta peça musical como uma “Black March”, pois a ideia de a compor surge a partir de uma experiência reflexiva sobre o monumento e evoca imagens de uma longa e lenta marcha através do uso de uma sucessão de sons iguais em que cada nota tem sempre o mesmo peso ou ênfase. Esta ideia de repetição pode ter sido criada de modo a que surgisse como uma vaga lembrança dos acontecimentos que ocorreram, ao invés de dar a ideia de um retrato nítido. O compositor cria um ambiente audível que encoraja uma contemplação ponderada e demorada, mas profunda do memorial, de modo a recuperar os acontecimentos que estiveram subjacentes à sua construção, mas desperta também a percepção visual e auditiva de quem observa a obra plástica e se deleita com a composição musical. Para tal usa uma técnica que minimiza o movimento irresistível, dinâmico e linear da música normalmente associada ao comportamento harmónico e rítmico ocidental tradicional e maximiza a sensação de êxtase e equilíbrio.

A música de abertura do trecho musical “St. Gaudens’ in Boston Common” ao surgir de modo quase impercetível, revela-se de extrema importância porque tem informação essencial sobre os soldados. Com efeito, estes primeiros momentos são consagrados a apresentar os soldados lutando para serem ouvidos através de uma ideia musical enigmática e suave que se materializa como se saísse da própria história, ela forma-se e cresce em termos de significado. Ives corporaliza os homens através do

empréstimo das notas que iniciam o refrão da canção “Old Back Joe,”⁸⁹ de Stephen Foster, de 1860. Embora se possa considerar esta canção inapropriada numa peça que enaltece os soldados negros, pois trata-se de uma versão romantizada das memórias de um escravo que tem nostalgia da realidade da escravatura. Sem ignorar essa dissonância, Ives apresenta-nos a canção de novo, de modo a que não nos possamos esquecer que a grande variedade da música americana foi influenciada pelas canções de escravos. Mas o compositor socorre-se de vários trechos musicais, sendo a melodia principal formada por uma multiplicidade de motivos de canções antigas: *Old Black Joe*⁹⁰, *Marching Through Georgia*⁹¹ e *The Battle Cry of Freedom*⁹². As duas últimas são marchas militares da Guerra Civil e tornam-se evidentes, em especial, na abertura da peça, onde os motivos das três fontes principais se entrelaçam, criando uma de melodia de cariz nacional, típica da música americana do século XIX.

Ives escolheu estas obras devido às suas semelhanças musicais e à possibilidade de criar novos motivos a partir delas. Além disso, as peças têm fortes associações extra musicais que Ives aproveita ao máximo a fim de conceber a sua solene “Black March”. Misturando canções patrióticas da Guerra Civil com as canções das plantações de escravos, cria uma música sóbria para homenagear aqueles que morreram lutando pela emancipação dos negros durante o conflito fratricida.

Embora não haja justificação para a imagem idealizada da escravatura descrita na canção de Foster, há talvez um modo de olhar para a música de Ives que faz com que o uso do refrão seja consistente com a herança abolicionista do compositor.

Tal como a resposta do compositor à Guerra Civil foi de cariz pessoal, a sua interpretação do monumento também o foi. Para ele, o relevo de bronze não se limitava a um conjunto de soldados negros, mas seres humanos particularizados, almas humanas tornadas reais pela escultura de Saint-Gaudens. Ives criou um grupo de homens individualizados através das inúmeras entradas a solo associadas à expressão “I’m

⁸⁹ Esta composição revela, por parte dos negros, um sentimento de nostalgia em relação à sua vida nas plantações do sul, após a sua migração para o norte.

⁹⁰ Uma canção popular americana composta por Stephen Foster, em 1860. A letra encontra-se no Anexo 7.

⁹¹ A música de uma marcha escrita por Henry Clay Work, no final da Guerra Civil, no ano de 1865. Refere-se ao General Sherman. Por ser uma melodia alegre, tornou-se popular entre os veteranos do Exército da União. A letra encontra-se no Anexo 8.

⁹² O compositor americano George F. Root escreveu esta marcha militar patriótica, defensora da causa da União, em 1862, durante a Guerra Civil. Em virtude da sua popularidade, H. L. Schreiner e W. H. Barnes fizeram uma adaptação para a Confederação dos Estados Unidos. A letra encontra-se no Anexo 9.

coming,” deste modo, o compositor destaca o “I”, ou seja, a singularidade de cada ser representado no memorial. A este propósito Denise Von Glahn explicita:

The Connecticut Yankee composer understood as well the power of that voice and quoted the music that accompanies the words “I’m coming” from Foster’s plantation song over and over, listeners hear a wordless “I’m coming,” “I’m coming.” With a simple gesture; Ives has called attention to the essential “I” (*op. cit.* 195)

Apesar dos treinos militares rigorosos a que foram sujeitos, no início de 1863, os homens do 54º tornaram-se numa unidade e Ives relembra-nos com a sua música que cada homem era fruto de um esforço individual (*op. cit.* 196). À medida que ouvimos três notas em diferentes instrumentos, de diferentes lugares na orquestra, faz-nos sentir e recordar que os recrutas deste regimento são provenientes de lugares e estratos sociais distintos. A afirmação musical entusiasta de Ives relembra que este movimento não era de cariz regional, mas um esforço nacional.

Depois de usar os compassos da abertura da peça para clarificar o espaço e o tempo, o músico muda a arte de composição e cria uma narrativa que recria o assalto ao Forte Wagner. Os ritmos e as melodias suaves, lentas e ambíguas que caracterizam a primeira secção da peça dão, de modo gradual, lugar a uma música mais alta, mais assertiva e metricamente segura, correspondendo à metamorfose dos indivíduos no regimento militar. O motivo “I’m coming” que permeia a abertura da peça é combinado com outra canção da Guerra Civil “The Battle Cry of Freedom”. Não é por mero acaso que os sons em que o compositor se baseou foram compostos durante o período em que o conflito decorreu. Os empréstimos de Ives foram selecionados, não só devido à sua autenticidade cronológica, mas também à sua adequação temática, o que lhe permitiu tecer teias musico-dramáticas tão intensas.

À medida que a música muda de uma melodia para a seguinte fazendo a transição da ação melódica partilhada, o drama avança através da associação do ouvinte de múltiplos textos com a mesma música. Enquanto “I’m coming” se foca nos indivíduos, “The Union forever” foca-se na comunidade de homens em desenvolvimento. O “I” de Old Black Joe” torna-se “nós” em “The Battle Cry of Freedom”. (*op. cit.* 197)

Relatos publicados dos movimentos do regimento fornecem toda a informação que o compositor precisava para criar uma composição musical que equivalesse ao ataque ao Forte Wagner. Segundo Denise Von Glahn, uma carta do Tenente James W. Grace, da

Companhia C do 54º regimento, fornece os detalhes para o programa musical. Com efeito, a carta refere as três tentativas que os soldados do regimento fizeram no sentido de se precipitarem contra os soldados da Confederação. De igual modo, Ives faz três tentativas para dirigir a música cada vez mais para cima, como se pretendesse conquistar a trincheira. No primeiro ensaio, a música sobe em volume, os ritmos tornam-se mais agitados, impulsionando a música para a frente. Ouvimos a sugestão do chamamento de uma trompa – um exercício musical lógico para anunciar uma ação militar. Mas a música tal como os homens retrocede. Uma segunda tentativa começa num meio-tom mais alto e ganhando terreno, como se estivesse subindo, através do som das flautas e violinos. Embora num tom mais urgente, a música, mais uma vez, falha em alcançar o seu objetivo. A terceira e última tentativa levanta a música, aumentando o volume do muito suave para o muito alto – a ponto do volume se aventurar para fora de uma paleta suave e controlada. Em segundo plano, como música de fundo, ouve-se o tambor libertar o ruído surdo do rebentamento dos canhões e em sintonia com as palavras e gestos do coronel “He waved His sword, cried out, ‘Forward, fifty-fourth!’ and fell dead”, a música de Ives representa a simultaneidade do feito heróico do regimento e a morte inesperada de Shaw. Uma vez mais, a música foca-se no poder do indivíduo. A recriação do músico da terceira e derradeira tentativa do assalto capta as emoções contraditórias que perpassaram pelos homens que estavam empenhados na sua missão e se confrontaram com a possibilidade da morte. Trémulo e vacilante, o aumento de volume e a ampliação dos ritmos e a ambiguidade do tom define a música e a peça move-se em direção ao clímax, conseguido através de uma única nota dissonante de uma trombeta que perfura o som, negando um encerramento harmonioso, à semelhança do que aconteceu com os homens do 54º, quando lhes é negada uma resolução satisfatória. Mas ao mesmo tempo, com uma nota, Ives relembra o autêntico e verdadeiro foco da peça, capta o poder e a dor das ações individuais.

Na peça, três outros aspetos parecem recordar a cena do ataque ao forte: um conjunto de linhas decrescentes, o reaparecimento de “The Battle Cry of Freedom” e a extinção do som em silêncio. Na terceira tentativa ao assalto, Ives introduz passagens decrescentes abundantes – linhas melódicas que, de modo gradual, se tornam mais baixas, anunciando o momento do clímax, na tentativa de representar as baixas sofridas pelo 54º nas muitas linhas musicais que desapareceram. O alinhamento do trombone pode conter pistas para as intenções programáticas do compositor. Três compassos antes do clímax dramático-musical, apresentam uma fraturada, mas firme rendição da música que

acompanha as palavras “the Union forever” do coro de “The Battle Cry of Freedom”, onde os homens são intimidados a “Rally’round the flag”. “Ives deliberate distortion of the tune “The Battle Cry of Freedom” reflects the struggles and horrors witnessed by this company.”⁹³ Obstinadamente, a música evidencia-se para a frente e para cima. Ives capta a derrota do 54º com a repentina extinção da atividade musical. Tal como as vidas de muitos homens tinham sido suprimidas, também o som o foi, mas não era um silêncio de quietude e paz, mas um silêncio pejado de percussão e energia. Dois compassos após o violento clímax, os ouvintes são deixados para que possam refletir, quer no acontecimento musical quer no histórico, no “strange and sounding afterglow” que Ives evoca no seu poema.

Emergindo do silêncio chocante, o regimento de Ives começa “Moving – Marching” como os soldados no último verso do seu poema. Os ouvintes são arrastados pela marcha pesada para os refrões de “Rally Round the Flag” e “Marching Through Georgia”, sendo este um hino de vitória dos soldados e da rejeição da União em ser derrotada. Nos últimos dois minutos e meio, pode ser ouvido como um memorial solene aos mortos ou às esperanças esmagadas de centenas de soldados negros que vieram lutar pela liberdade de toda uma raça.

Na obra editada por John Kirkpatrick, *Charles E. Ives: Memos* surgem alguns comentários da autoria do compositor para as outras duas peças de *Three Places in New England*, todavia relativo a “The St. Gaudens” não se encontra qualquer referência, pois o poema *per si* pode ser já uma explicação plausível para a mesma.

Na sua autobiografia, *Perfect Pitch*, Nicolas Slonimsky, o maestro que dirigiu a estreia da peça musical, explica a sua reação inicial à mesma, considerando-a uma verdadeira obra-prima:

I told Ives about my chamber orchestra and asked him if he could give me one of his works. He suggested “Three Places in New England.” As I looked over the score, I experienced a strange, but unmistakable, feeling that I was looking at a work of genius. I cannot tell you precisely why this music produced such an impression on me. The score possessed elements that seemed to be mutually incompatible and even incongruous; a freely flowing melody derived from American folk song, set in harmonies that were dense and highly dissonant, but soon resolving into clearances of serene, cerulean beauty in triadic formations that created a spiritual catharsis. In

⁹³ Citação retirada da literatura que acompanha o CD.

contrast, there were rhythmic patterns of extreme complexity. . . . The more I absorbed the idiom of the “Three Place in New England” the more I became possessed by its power (Slonimsky 1988: 119).

Partilhando da opinião do maestro Nicolas Slonimsky, gostaríamos de salientar que o trecho musical “St. Gaudens” ao propor uma experiência reflexiva sobre o memorial, evocando uma marcha longa, lenta e penosa, revela-se uma obra introspectiva, sóbria e contida, mas, ao mesmo tempo, arrebatadora no modo como narra o empenho e audácia dos soldados no assalto ao Forte.

Capítulo II – Da Literatura ao Cinema – Três Obras, um Filme

O texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história. O cinema, tal como a literatura e ao invés da pintura, é uma arte temporal e por isso mesmo apta a construir e comunicar histórias, no seu fluir e nas suas transformações e não apenas numa das suas situações ou num dos seus estádios.
(Aguiar e Silva 178)

Estas palavras de Aguiar e Silva remetem-nos para as características singulares do texto fílmico e do texto literário que subjazem à sua relação intersemiótica e que consistem na construção e narração de uma história num determinado tempo e espaço, fruto do espírito criativo do realizador ou do escritor, partindo de dados fictícios ou da realidade.

No nosso caso em particular e como vimos no Capítulo I da segunda parte deste trabalho, uma obra plástica, o Shaw Memorial, serviu de base à conceção de outras produções artísticas que glorificam um acontecimento ímpar da Guerra Civil, nomeadamente o texto fílmico *Glory*. De acordo com um artigo publicado na *Civil War Illustrated*, em 1985, o produtor cinematográfico Freddie Fields e o argumentista Kevin Jarre numa deslocação a Boston, sentiram um chamamento arrebatador à medida que subiam os degraus que os levavam a Beacon Street, quando a sua atenção foi atraída pelo imponente monumento esculpido por Saint-Gaudens. O impacto que tal imagem despoletou em ambos foi descrito por Fields:

We both felt the same thing. Perhaps there was a movie here. The monument was impressive.” “We researched Shaw and the 54th Massachusetts and found this wonderful unknown story of the civil war.” “From that point on, Fields related, getting the movie made became a “four-year passion. (Blatt 217)

Este apelo inicial foi seguido por um trabalho de pesquisa que teve como alvo o coletivo representado no painel e formado pelo Coronel Shaw e os soldados do 54º Regimento de Massachusetts, uma unidade do Exército da União. A omissão deste acontecimento da cultura popular americana tratava-se de uma exclusão que o tinha votado ao esquecimento, mas o produtor decidiu recuperá-lo, tornando-se numa verdadeira paixão.

Segundo Fields, tratava-se de “a major moment of African-American heritage, unknown, overlooked or suppressed in history... a story of American heroism, of black and white men brought together in a common objective” (*Ibidem*) que merecia um tratamento diferenciado, na medida em que este registo histórico honrava a luta de brancos e negros, num momento em que ambos comungavam de um objetivo comum.

A interpretação de uma obra de arte depende de quem a analisa. Quando em 1985, mais de cem anos após a inauguração do Memorial, estes dois homens ligados à produção cinematográfica observaram o monumento e encetaram uma pesquisa sobre o acontecimento histórico subjacente ao mesmo, abraçaram um desafio que incluiu a análise de três obras de cariz histórico e, de acordo com o guia de imprensa do filme, o encontro, alguns anos antes da estreia do filme, de Jarre com Lincoln Kirsten que tinha privado com familiares de Shaw, forneceu dados que lhe permitiram escrever o argumento em algumas semanas. Ainda no mesmo ano, Fields adquiriu os direitos do filme e após alguns esforços infrutíferos convenceu a *Tri-Star Pictures* a produzir o filme, sob a orientação do realizador Edward Zwick, mais conhecido pelas suas séries televisivas que lhe granjearam vários Emmys, sendo *Glory* o seu primeiro filme histórico.

Em conjunto Fields e Zwick procederam a profundas alterações no argumento inicial, tendo-se baseado nas *Civil Letters of Robert Gould Shaw* e nas obras *One Gallant Rush*, de Peter Burchard e *Lay This Laurel*, de Lincoln Kirstein, conforme é referido nos créditos finais do filme, visíveis nestas duas imagens capturadas do filme:

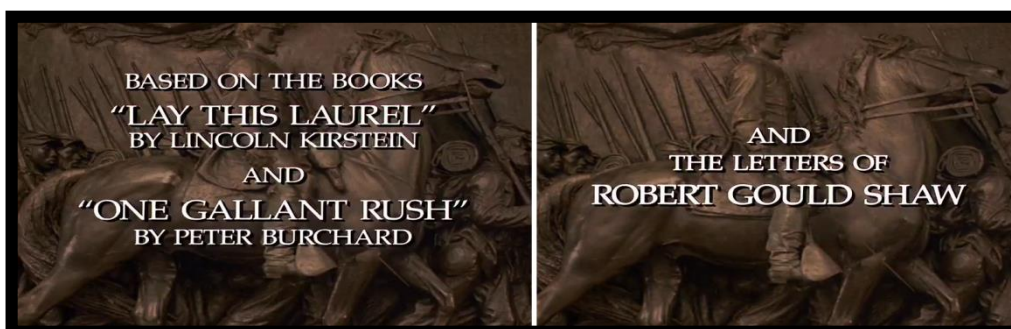


Figura 7 - Obras em que *Glory* foi baseado

Como podemos observar, são apenas três as obras mencionadas, porém o crítico Peter Jorgensen no seu artigo “The Making of ‘Glory’” acrescentou outra fonte relevante para a percepção da história do regimento: *A Brave Black Regiment – History of the fifty-fourth Regiment of Massachusetts Volunteer Infantry* (1891), da autoria do Capitão Luis F. Emilio. Segundo Jorgensen:

Screenwriter Jarre grounded his script in intensive research. His investigation of Shaw and the 54th turned up a multitude of original sources, including more than 180 letters the colonel wrote to his mother, sister and a girl back home. Jarre also studied the books *A Brave Black Regiment – History of the fifty-fourth Regiment of Massachusetts Volunteer Infantry* (1891), by the 54th Captain Luis F. Emilio, *One Gallant Rush* (1965), by Peter Burchard, and *Lay this Laurel* (1973), by Lincoln Kirstein, story of the Saint-Gaudens monument.⁹⁴

Seguindo as indicações dos créditos finais do filme que indicam as três obras em que o texto fílmico se baseou, consideramos necessário realizar uma análise cuidada e aprofundada das mesmas no sentido de retermos os aspetos históricos que estiveram na génese da criação do 54º Regimento de Massachusetts, uma vez que possuem um significado histórico relevante para o entendimento da obra cinematográfica.

Decidimos encetar esta nossa incursão pelo mundo literário, que está subjacente ao filme *Glory*, pela análise da obra mais recente *Lay this Laurel*, em virtude de a mesma apresentar uma parte dedicada à representação fotográfica do Shaw Memorial preservando a imortalização do feito, precisamente o objeto artístico votado ao esquecimento e que despoletou o interesse de Fields e de Kevin Jarre e que se materializou na produção do filme.

⁹⁴ Peter Jorgensen. “The Making of ‘Glory.’”
<<http://www.latinamericanstudies.org/civil-war/Glory.pdf>> Consultado em janeiro de 2010.

2.1. *Lay this Laurel*

Na aceção de Lincoln Kirstein, autor desta obra, a arte “(...) intends its own terrestrial triumph; its makers’ plastic labor is a force testamentary to conscience or to consciousness, and outlasts the fevered voices, the civil and military strivings, in mineral potency, serenity and silence.” Deste modo, Kirstein remete-nos para o valor que as obras de arte assumem no modo como se revelam um testemunho dos acontecimentos do passado, possibilitando a sua evocação no presente com o intuito de desenvolver uma consciência de nós próprios.

É precisamente esta questão que a obra *Lay this Laurel* levanta ao dedicar-se ao Memorial esculpido por Saint-Gaudens e que se encontra no Boston Common, erigido em memória dos soldados negros que serviram a causa da União e do seu Comandante Robert Gould Shaw e que pereceram no cumprimento do seu dever, a 18 de Julho de 1863. Publicada em 1973, o seu conteúdo pode ser dividido em três partes distintas: um álbum fotográfico da autoria de Richard Benson, um artigo escrito por Frederick Douglass e um ensaio de Lincoln Kirstein.

Gostaríamos de alertar para uma questão pertinente que se prende com o facto de a obra não estar paginada, logo as citações retiradas da mesma não terão essa indicação.

2.1.1. O Álbum Fotográfico

A necessidade que o homem sentiu de fixar a sua imagem conduziu-o à descoberta da fotografia cuja finalidade consistia em eternizar acontecimentos ou mesmo fragmentos do passado. Deste modo, é notória a importância da fotografia como instrumento de memória e conservação de dados e fatos históricos, pois quando o fotógrafo captura um determinado momento e o congela, preservando-o e transformando-o em testemunho do passado, estabelecendo o seu carácter documental de manter viva a memória dos factos, facilita o reviver, com clareza, o significado daquele instante específico.

O conjunto de fotografias apresentadas em *Lay this Laurel* devem-se a Richard Benson, conhecido pelo seu talento como fotógrafo e impressor, mas também como

professor da Yale School of Art, estando a sua obra fotográfica associada a coleções de entidades importantes, mormente o *Museum of Modern Art* e o *Metropolitan Museum of Art*, de Nova Iorque, bem como a Galeria de Arte da Universidade de Yale.

Nesta obra, Benson apresenta um álbum de fotografias a preto e branco em que são visíveis imagens de conjunto do Memorial, mas também de pormenor, quer dos soldados negros quer do seu comandante. A organização desta parte da obra revela-se peculiar, pois é formada por imagens do Memorial complementadas, no seu verso, por poemas ou afirmações de vários poetas e personalidades americanas. A maior parte das fotos, apresentadas em *close-up* e plano americano realçam a postura, bem como a fisionomia e traços corporais dos homens do regimento, sendo o enfoque colocado nos seus rostos, sobretudo, no modo como olham para um ponto indefinido, enquanto caminham em direção a ele, com destemor.

Na primeira página, o autor presta homenagem ao ato heróico do Regimento através de uma pequena fotografia de uma coroa de louros branca, sobressaindo num fundo negro, e de um poema de Emily Dickinson que se encontra no verso da página:

Lay this Laurel on the One
Too intrinsic for renown –
Laurel – veil your deathless tree –
Him you chasten, that is He!

Em meados de junho de 1877, a poeta integrou, numa carta que escreveu ao Coronel Higginson, este poema escrito em memória do pai que tinha morrido na Guerra Civil.



Figura 8 - Shaw Memorial enquadrado na paisagem urbana do Boston Common

Ambos os elementos, a coroa de louros, símbolo de vitória e de glória suprema, e a mensagem do poema, que reconhece o mérito daqueles que se destacaram pelos seus feitos, são um tributo às suas proezas.

Na página seguinte do álbum, encontra-se uma fotografia, um grande plano geral, que enquadra o *Memorial Shaw* na paisagem urbana do Boston

Common (Figura 8). O painel é formado por uma estrutura de pedra mármore que acolhe os soldados e o seu comandante, esculpidos em bronze, e um muro, em pedra mármore trabalhada, tendo dois jarrões nos cantos. O Memorial encontra-se ladeado por duas árvores frondosas e no fundo da fotografia, fazendo o contraste entre o passado e presente, encontram-se edifícios altos. Na base do memorial encontra-se, ao centro, uma inscrição ladeada por quatro coroas de louros esculpidas no mármore, dispostas aos pares, em ambos os lados, esquerdo e direito.

Pensamos que existe uma estreita correlação entre a estrutura de mármore do painel, que abarca todo o conjunto formado pelo Coronel e os seus soldados, com o propósito que os norteava formado por um conjunto de ideais inabaláveis que permeavam o coletivo de homens, em que a solidez da edificação do painel está subjacente à das convicções dos soldados e que se encontra clarificado no trecho que se encontra no verso da fotografia e que resume os acontecimentos que levaram à formação e organização do 54º Regimento, nomeadamente a Proclamação da Emancipação, bem como o seu comando e personalidades que fizeram parte do mesmo, como por exemplo, dois filhos de Frederick Douglass e os irmãos de William e Henry James.

É também referido que após o seu treino e desfile em Boston, se deslocaram de barco para a costa da Carolina do Sul e entraram em combate nas ilhas James e Morris, tendo evitado que o Décimo Regimento de Connecticut fosse derrotado e massacrado. Realça-se, também, o ato voluntarioso do seu comandante de liderar o ataque ao Forte Wagner e o resultado catastrófico. Sublinha-se, ainda, o facto de o 54º ter lutado, suportando e ultrapassando preconceitos e tratamento injusto e que, no final da Guerra Civil, cerca de dez por cento do Exército da União era formado por cento e oitenta mil negros livres, sendo que o papel essencial que desempenharam na vitória final se tenha ficado a dever a Lincoln.



Figura 9 - Plano aproximado do Memorial

Na página oposta a este trecho, encontra-se outra fotografia da escultura, mas desta feita ela surge-nos enquadrada no meio urbano, rodeada de edifícios altos, ao fundo, de ambos os lados. O verso desta página encontra-se em branco, enquanto no lado inverso emerge, em grande plano, o painel formado pelo Coronel e pelos seus soldados.

Nesta fotografia são notórios os efeitos do passar do tempo, materializados nas manchas brancas que surgem na escultura.

Do nosso ponto de vista, estas duas fotografias pretendem chamar a atenção para a passagem do tempo. Enquanto através da primeira imagem conseguimos perceber o crescimento urbano que foi rodeando o Memorial, na segunda, em virtude de nos dar um plano mais detalhado, conseguimos descortinar o estado de degradação em que o mesmo se encontra. Ao constatar o descuido na manutenção do painel, percebemos que o desenvolvimento das estruturas citadinas, fruto de um modo de vida moderno, não se encontram alinhadas com os valores honrados pelos antepassados. Pensamos que a afirmação de Frederick Douglass, datada de 1862, que se encontra no verso desta imagem e que refere que: “The feeling of the Nation must be quickened; the conscience of the nation must be roused; the propriety of the nation must be startled; the hypocrisy of the nation must be exposed; and its crimes against God and man must be proclaimed and denounced.”, apelava ao despertar da consciência da nação e à denúncia da hipocrisia e dos crimes cometidos contra Deus e os homens, se pode reportar à atualidade, neste caso, à década de 1970.

Após a declaração de Douglass, encontra-se um *close-up* ou primeiro plano de dois soldados negros, mostrando apenas os ombros e a cabeça, exemplarmente esculpidos em bronze, denunciando o desgaste sofrido. Esta imagem revela-se de grande importância, pois ao captar as emoções expressas no rosto dos soldados negros, Benson atribui-lhes um certo humanismo. A seguir, somos surpreendidos por uma fotografia, em plano americano, dos mesmos soldados, apresentando-os a partir dos joelhos, revelando



Figura 10 – Pormenores dos soldados do regimento

metade dos seus corpos, bem como a mochila que carregavam às costas, o cantil e o tambor que pendia do pescoço. Na foto seguinte, o fotógrafo apresenta uma mudança de enquadramento, conseguida através da manipulação das lentes em *zoom out*, alargando o plano americano dos dois soldados anteriores de modo a abarcar um número maior

de homens e, muito claramente, temos acesso ao ritmo que impunham através do movimento dos seus corpos.

A utilização do *close-up*, do plano americano e do plano de conjunto revela-se interessante, na medida em que realça a individualidade de cada soldado, mas integra-o no conjunto, no todo que lhe dá sentido. Esta é também a mensagem presente no poema de James Madison, de 1862, que se encontra no verso, surgindo, de novo, como um apelo à necessidade de destruir a opressão para que se possa prosperar e ter esperança na paz.

Thou canst not thrive, while with the sweat
Of unpaid toil thy hands are wet,
Nor canst thou hope for peace or joy
Till thou Oppression doth destroy.

“Rally! And prove that ye are men!
Rally! And let us do or die!
For war, not death, shall boast a shade
To daunt the Union Black Brigade!”

A fotografia seguinte, sendo um *zoom out* da foto anterior, apresenta um plano de conjunto, porquanto os soldados são apresentados de corpo inteiro, revelando as suas características físicas, estando exposta uma pequena parte do cavalo do coronel, no lado esquerdo. Na página a seguir, num plano médio, havendo novamente uma mudança de enquadramento conseguida através de um *zoom out*, surgem, de novo, os soldados destacando-se os traços dos seus rostos que denotam entrega. Esta imagem é ampliada na página seguinte, através de um *zoom in*, oferecendo desta feita um *close-up* dos rostos dos soldados negros.

A sucessão de um plano de conjunto, de um médio e de outro de *close-up* relembra a urgência da participação do negro na luta pela sua liberdade, ideia esta confirmada pelo poema que está no verso da última fotografia, escrito por Charles Ives dedicado ao Memorial “The Saint-Gaudens on Boston Common” e que apresenta algumas alterações relativamente ao original.

Moving, marching, faces of souls!
Part-freers of a destiny
Swaying us on with you – (slowly, restlessly-)

(Relentlessly), towards other freedom.
The one, in front, carved from what
Your country was made for-
You-images of God carved in (ebony),
Above and beyond that moving mass
The shadow of a saddened heart – never light abandoned.
-moving marching faces of Souls!



Figura 11 - Plano geral de Shaw montado no seu cavalo

Na página seguinte e, pela primeira vez, surge um plano geral de Shaw montado no seu cavalo e que se encontra enquadrado entre os seus homens (Figura 11). As patas do cavalo e as pernas dos soldados ao caminharem imprimem ritmo, dando a ideia de movimento, de marcha. Também nesta imagem é notória a degradação da escultura, pois o bronze revela o abandono a que o monumento tem sido votado, nas manchas brancas que proliferam no cavalo bem como no rosto e corpo do coronel.

Na página subsequente, esta imagem dá lugar a um plano médio do coronel que se encontra em cima do cavalo, podendo vislumbrar-se, no lado direito, a crina do animal. Aqui, destacam-se alguns pormenores do seu uniforme: botões, cinto, mangas e o boné na sua cabeça. Conseguimos, também, perceber mais claramente os níveis de deterioração do painel.

A outra fotografia que é apresentada, em plano americano, permite admirar não só Shaw, mas também o seu cavalo, alguns soldados e as pontas dos fuzis. No verso desta fotografia, está escrita a seguinte frase de Henry Ward Beecher:⁹⁵ “The man that dared to lead the poor and the oppressed out of their oppression, died with them and



Figura 12 – Plano médio do Coronel

⁹⁵ Orador e reformador social, conhecido pelo seu apoio à abolição da escravatura.

for them, and was buried with them.”, que elogia o Coronel como tendo sido responsável pela libertação dos pobres e oprimidos, tendo permanecido com eles mesmo após a morte ao ter sido sepultado numa vala comum. Esta foto, em plano americano, é ampliada através de um *zoom out* para um plano de conjunto. A ênfase é colocada no Coronel, estando este e o seu cavalo em grande plano.

A imagem que se segue centra-se na representação dos soldados que se deslocam em passo de marcha. A cadência do andamento dos soldados é transmitida pelo levantar da perna direita para trás e de uma ligeira inclinação do corpo para a frente. É de realçar o seu olhar que se dirige para um ponto determinado, seguindo na direção de um objetivo, com determinação. Esta marcha determinada em direção aos seus ideais é sublinhada pelo poema de Frances E. W. Harper, de 1854, que se encontra no verso desta imagem, e que intensifica os anseios de querer viver e ser sepultado numa terra livre do espectro da escravatura.

Make me a grave where'er you will,
In a lowly plain, or a lofty hill;
Make it among earth's humblest graves,
But not in a land where men are slaves.

I ask no monument, proud and high,
To arrest the gaze of the passers-by;
All that my yearning spirit craves,
Is bury me not in a land of slaves.

A fotografia apresentada na página oposta ao poema mostra um plano médio de três soldados negros transportando as suas armas bem como as mochilas. As suas feições encontram-se bem delineadas, o olhar decidido e a cauda do cavalo indicam a proximidade do coronel. Na página seguinte, essa imagem é ampliada para um *close-up* de modo a captar as emoções expressas nos rostos dos soldados. No verso encontra-se um poema de James M. Whitfield, de 1852, dedicado à



Figura 13 – Traços bem definidos dos soldados

América, nação de paradoxos, sendo, por um lado, considerada terra de liberdade, mas por outro, de sangue e crime.

America, it is to thee,
Thou boasted land of liberty
It is to thee I raise my song,
Thou land of blood, and crime, and wrong.

De novo, é apresentada uma imagem dos soldados, mas desta feita em plano americano e que vai alternar com outra imagem dos soldados negros que se encontra na folha seguinte, mas em *close-up*. Esta sequência de quatro fotografias, em nossa opinião, enfatiza não só o papel preponderante que os soldados do 54º regimento desempenharam no assalto ao Forte Wagner, mas, sobretudo, o facto de terem demonstrado a toda uma nação que a cor da sua pele não interferiu no modo como lutaram pela sua pátria.

A última foto do álbum é a representação de uma cabeça de um soldado negro em bronze, que tem como inscrição um excerto do poema “I celebrate myself” inserido em *Leaves of Grass* de Walt Whitman:

I sound triumphal drums for the dead ...
Vivas to those who have failed ...
... and all overcome heroes,
And the numberless unknown heroes
Equal to the greatest heroes known.

A mensagem do poema apresenta a particularidade de glorificar todos os intervenientes na guerra, quer tivessem sido heróis conhecidos ou desconhecidos quer tivessem morrido ou falhado, à semelhança de St. Gaudens que preservou através da obra plástica um momento da história do país, cumprindo a função de recuperar o passado e, em simultâneo, fortalecer a sociedade civil e a cultura democrática.

Apesar de este álbum se reportar ao Memorial de St. Gaudens, o fotógrafo Richard Benson elegeu diferentes aspectos do mesmo, de modo a destacá-los através de uma seleção criteriosa de determinados dispositivos técnicos, como por exemplo, e as câmaras, lentes, tipo de filme, luz, enquadramento, movimentos de câmara e planos. Ao ser objeto do trabalho deste fotógrafo, este álbum implicou a adoção de procedimentos únicos que

identificam capacidades, mas também um conjunto de valores culturais e princípios de quem produziu as imagens e que estão gravados nas mesmas.

A seleção e organização das fotografias incluídas neste álbum, apesar de não excluírem uma visita ao local, documentam o passado, sem o substituir, mas trazendo informações de um fragmento do real, seleccionado e preparado.

Essas escolhas são determinantes para atender à proposta do fotógrafo, na medida em que expressam a sua experiência pessoal, mas, ao mesmo tempo, pretendem destacar não só a importância do Memorial, mas, sobretudo, o esquecimento e o abandono a que foi votado.

Apesar de a concepção desta escultura ter sido fruto de um movimento que pretendia glorificar um acontecimento ímpar do passado americano caracterizado pelo sacrifício e perda de vidas humanas, tornando-o presente na memória colectiva, este álbum guia os leitores, por um lado, a recordar e, por outro, a refletir sobre o seu significado, reforçando o compromisso dos governantes e dos cidadãos de recordar e de resgatar o passado.

Este álbum fotográfico criado a partir de fotos do Memorial obtidas através de vários ângulos, efeitos de objetiva e de diferentes planos dá um grande destaque aos homens do regimento reconhecendo a grandeza do seu feito, malgrado as expectativas negativas que ensombravam as suas ações.

Embora no monumento não estejam inscritos os nomes dos homens que tomaram com Shaw, as suas identidades foram coligidas pelo capitão Luis F. Emílio e encontram-se nos registos do Departamento de Guerra. São apresentadas várias listas de nomes: uma lista de soldados mortos na batalha, outra de falecidos devido a ferimentos, uma outra de mortos em cativeiro e, por fim, uma dos soldados desaparecidos.

Esta parte de *Lay this Laurel* termina com um excerto do discurso proferido pelo presidente Abraham Lincoln, no cemitério militar de Gettysburg, a 19 de Novembro de 1863, “ (...) resolve that these dead shall not have died in vain – that this nation, under God, shall have a new birth of freedom – and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth.”, exortando o povo americano a dedicar-se à tarefa inacabada, de modo a que o país renasça em liberdade e que o governo do povo, pelo povo e para o povo jamais desapareça da face da terra.

Lay this Laurel relembra a valorização do papel da fotografia na construção e preservação da memória coletiva, à semelhança das obras plásticas, literárias ou musicais.

2.1.2. "MEN OF COLOR, TO ARMS!" – "A Call" de Frederick Douglass

Na segunda parte da obra de Kirstein encontra-se o artigo "MEN OF COLOR, TO ARMS! E ao procedermos à sua análise questionamo-nos sobre a pertinência da inclusão do mesmo nesta obra em detrimento de escritos significativos elaborados na época por outros ativistas negros que se tinham evidenciado antes, durante e após a Guerra Civil e no período da Reconstrução, tendo surgido várias respostas.

Sendo filho de uma escrava e, muito provavelmente, do seu amo branco, Frederick Augustus Washington Bailey, oriundo da costa leste de Maryland, aos vinte anos empreendeu a sua fuga. Em 1840, dedicou-se à atividade social e política, sobretudo à causa abolicionista, a partir de Rochester, Nova Iorque, onde editava o jornal negro mais influente dos meados do século XIX, *The North Star* (1847-1851) e o *Douglass Mensal* (1859-1863). Destacou-se como orador com um brilhante poder de persuasão, mas também como assessor do presidente Abraham Lincoln, tendo sido convidado pela Anti-Slavery Society para participar numa série de palestras.

Nos seus discursos e editoriais Douglass, insurgia-se contra a escravatura e o racismo lançando a semente da esperança no seu povo, tornando-se um dos grandes impulsionadores desta causa. Neste contexto, a publicação no seu jornal, *Douglass Mensal*, em 2 de março de 1863, do artigo intitulado "MEN OF COLOR, TO ARMS!" instou os negros a apoiarem a guerra e a terem um papel mais ativo na cruzada contra a escravatura.

A mensagem de Frederick Douglass considerada pelo próprio "A Call" surgiu num momento fulcral da Guerra Civil, para ser mais precisa, três meses após a Proclamação da Emancipação, e espelhou o sentir dos abolicionistas negros e brancos que impulsionaram a libertação dos escravos e o recrutamento de afro-americanos para fazerem parte do exército da União. Exortou os afro-americanos a alistarem-se para poderem tornar realidade o que a Emancipação preconizava, isto é, a liberdade completa para os negros.

Douglass desempenhou um papel relevante nesta cruzada moral para erradicar a escravatura, tendo-se evidenciado como recrutador de soldados negros, despertando consciências, mas acima de tudo impulsionando-os para que estes tivessem um papel ativo na sua libertação e valorização do seu potencial humano. Foi, sobretudo, a sua experiência como ex-escravo, os seus dotes como orador e o seu empenho constante em

doutrinar através dos seus discursos que despoletaram um grande impacto nos abolicionistas, ganhando a sua simpatia e catapultando o seu empenho na luta pela liberdade e igualdade dos negros.

Nesta mensagem, Douglass refere que no início do conflito previu que o mesmo não iria ser combatido por brancos, pois uma guerra empreendida em prol da libertação dos escravos, de modo inevitável, convocava os negros a terem um papel ativo na mesma e, era sua convicção que o braço do escravo era a melhor defesa contra o braço do senhor de escravos. “(...) that the arm of the slave was the best defense against the arm of the slaveholder.” O ativista incita à necessidade de agir e, de um modo lento, mas perseverante, o apelo acorda consciências:

When the war is over, the country is saved, peace is established, and the black man's rights are secured, as they will be, history with an impartial hand will dispose of that and sundry other questions. Action! Action! not criticism, is the plain duty of this hour. Words are now useful only as they stimulate to blows. The office of speech now is only to point out when, where, and how to strike to the best advantage. There is no time to delay. The tide is at its flood that leads on to fortune. From East to West, from North to South, the sky is written all over, “Now or never.” Liberty won by white men would lose half its luster. “Who would be free themselves must strike the blow.” “Better even die free, than to live slaves.”

Apesar de os comentários que surgiram e que referiam que se tratava de uma guerra de brancos - “white man's war” - e que ingressar no exército implicava serem sacrificados na primeira oportunidade, Douglass acrescentou que em função do momento político que se vivia e do qual ele era um observador atento, aquele era o momento da comunidade negra integrar a luta que estava em andamento e encorajou ao alistamento no exército:

Massachusetts now welcomes you to arms as soldiers. She has but a small colored population from which to recruit. She has full leave of the general government to send one regiment to the war, and she has undertaken to do it. Go quickly and help fill up the first colored regiment from the North. I am authorized to assure you that you will receive the same wages, the same rations, the same equipments, the same protection, the same treatment, and the same bounty, secured to the white soldiers.

They will be quick to accord to you all the honor you shall merit by your valor, and see that your rights and feelings are respected by other soldiers.

Douglass relembra o seu envolvimento de mais de vinte anos na causa para que o seu pedido seja considerado honesto afastando quaisquer sentimentos de desconfiança ou de hesitação num momento decisivo em que a comunidade negra deveria demonstrar o seu valor e num apelo derradeiro diz:

The day dawns; the morning star is bright upon the horizon! The iron gate of our prison stands half open. One gallant rush from the North will fling it wide open, while four millions of our brothers and sisters shall march out into liberty. The chance is now given you to end in a day the bondage of centuries, and to rise in one bound from social degradation to the place of common equality with all other varieties of men.

Recorre à memória de personalidades que se destacaram nesta luta e que seguiram John Brown, Denmark Vesey de Charleston, Nathaniel Turner de Southampton; Shields Green e Copeland, dando as suas vidas e tornando-se mártires da causa. Considerando esta oportunidade como “our golden opportunity”, apela ao alistamento no regimento que se encontra em Readville.

Esta mensagem poderosa surtiu os seus efeitos, pois cerca de 180.000 afro-americanos responderam à chamada para lutar pela União, compreendendo mais de 10% de todas as forças federais, apesar de estarem cientes que este ato significaria o regresso à escravatura, homens livres e ex-escravos mostraram a sua dedicação ao país e assumiram um compromisso com a liberdade de seu povo.

2.1.3. “The Memorial to Robert Gould Shaw and His Soldiers by Augustus Saint-Gaudens” – Lincoln Kirstein

Na terceira parte da obra *Lay this Laurel* surge o ensaio “The Memorial to Robert Gould Shaw and His Soldiers by Augustus Saint-Gaudens” escrito por Lincoln Kirstein e que está dividido em seis partes. Através de cada uma delas acedemos a um conjunto de

informações que nos permitem perceber não só as razões que estiveram na génese do memorial, mas também o contexto político e social que possibilitou a formação do 54º Regimento. Gostaríamos, ainda, de salientar que este texto fornece um manancial substancial de informação que aprofunda e esclarece dados apresentados nas outras duas obras que analisaremos adiante.

Na primeira parte, Kirstein aborda uma questão curiosa que se prende com o facto de que apesar de a nação ter testemunhado uma revolução, duas guerras mundiais e de estas se encontrarem documentadas em registos públicos ou privados, poucos acontecimentos são lembrados através de uma panóplia de produtos artísticos tão diversificados e que surgiram nos campos da música, poesia, prosa, pintura e escultura. No caso específico da Guerra Civil, os cidadãos têm à sua disposição um acervo admirável, quer por parte da poesia e prosa de Walt Whitman, quer no domínio da escultura através da figura de Auguste Saint-Gaudens que concebeu estátuas representando personalidades de destaque, como o Almirante Farragut, o General Sherman, o Presidente Lincoln e o Coronel Robert Gould Shaw. Embora o génio deste artista esteja, hoje, votado ao esquecimento, a sua carreira desenvolveu-se através de encomendas privadas e de algumas obras públicas.

Este ensaio apresenta um esboço das circunstâncias e do ambiente em que o monumento de Saint-Gaudens surgiu e sugere alguns fatores que nos parecem relevantes ainda na atualidade. Em primeiro lugar, Kirstein refere que o facto de esta obra existir apenas em Boston, num local próprio e a inexistência de qualquer réplica nos museus americanos, torna-a invisível aos jovens americanos, patriotas e amantes de arte. Por sua vez, as fotografias de Richard Benson, ao darem a conhecer o monumento, podem torná-lo num centro de peregrinação, num santuário civil. Citando as suas palavras: “For the Shaw monument deserves to be a focus for pilgrimage, a civic shrine, a national reminder, and is an incomparable work of sculpture.” Em segundo lugar, a situação crítica em que vivem os Afro-Americanos em 1973, ano da publicação da obra, sugere uma certa urgência, na medida em que esta indica a importância de um acontecimento incontestável em que um artista branco consegue impor uma definição e a encarnação de uma situação específica e relevante para os negros.

Kirstein refere que este ensaio se destina aos artistas negros contemporâneos, pois esta obra de Saint-Gaudens mostra como um artista branco socialmente responsável concebe uma obra com “an objective eye” e o controlo absoluto “over hand and eyes” durante longos anos, resistindo à impaciência dos seus patronos para conseguir uma

representação individual digna do acontecimento que a escultura glorifica. Segundo Kirstein, de entre todas as obras do escultor é, sem dúvida, o painel de bronze representando o coronel Shaw e os soldados do 54º Regimento de Voluntários de Massachusetts que magnetiza a atenção e a admiração, em virtude da imponência da escultura.

A segunda parte começa por remeter o leitor para o dia 18 de abril de 1861, mais precisamente, para o excerto de uma carta de Robert Shaw dirigida à família em que dá conta da organização e treino dos homens que formarão a sua unidade e que eram oriundos de todos os estados e que estão dispostos a lutar pelo país, à semelhança do que tinha acontecido na Revolução.

Precisamente neste dia, Gus Saint-Gaudens, um adolescente ruivo de treze anos de idade, encontrava-se a trabalhar numa oficina de um artesão, enquanto o 7º Regimento de Massachusetts marchava para a Battery no seu caminho para Annapolis e Washington, pois receava-se que a capital estivesse ameaçada pelas tropas da Confederação. Na rua abaixo àquela em que se encontrava o jovem Saint-Gaudens, os passeios estavam apinhados. No dia anterior, em Baltimore, tinha ocorrido um motim e quatro soldados de outro regimento de Massachusetts tinham sido mortos e receava-se que a situação se repetisse. Embora não fosse permitido ao jovem artista juntar-se à multidão, este viu, através da janela, o brilho das armas, encontrando-se no meio dos soldados Robert Gould Shaw.

Embora fosse descendente de uma família de ativistas ligada à causa da abolição, Shaw teve momentos de alguma hesitação. Após a eleição de Abraham Lincoln tornou-se um defensor firme da União. Em Washington, em abril de 1861, apesar de ter terminado uma comissão de trinta dias, decidiu permanecer no exército, tendo-lhe sido atribuído o posto de segundo tenente no Segundo Regimento de Massachusetts e o alistamento teria uma duração de três anos ou enquanto durasse a guerra. A situação militar degradava-se cada vez mais e a derrota na primeira batalha de Bull Run, em 21 de julho de 1861, revelou o perigo das forças armadas Confederadas bem como a ineficácia das defesas da União, sendo imprescindível a formação de regimentos adicionais bem treinados e preparados para combate. Kirstein cita as palavras de Shaw dirigidas a um amigo que trabalhava no *New York Daily Tribune*:

Isn't it extraordinary that the Government won't make use of the instrument that would finish the war sooner than anything else, viz. the slaves? I have no doubt that

they could give more information about the enemy than anyone else, and that there would be nothing easier than to have a line of spies right back into their camp. What a lick it would be to them, to call all the blacks in the country to come and enlist in our army! They would probably make a fine army after a little drill, and could certainly be kept under better discipline than our independent Yankees.

Frederick Douglass partilhava a opinião de Shaw, uma vez que ele próprio tinha sido escravo e a sua liberdade tinha sido comprada por uma subscrição popular. Para além da publicação do seu jornal, Douglass fazia palestras contra a escravatura, em todo o país, tendo-se deslocado também à Grã-Bretanha onde discursou perante públicos hostis, atraindo aliados para a sua cruzada bastante impopular, especialmente entre os proprietários das fábricas de fiação de algodão de Manchester e da zona industrial das Midlands, apesar de a Inglaterra se ter manifestado contra a legalidade da escravatura mesmo antes da Revolução Americana. E na sua publicação Monthly de julho de 1862, Douglass escreve:

General Hunter is said to have organized a black brigade in South Carolina, but this terrible iron arm (...) is said to be disbanded by order from Washington just at the moment when the blow was most needed, and when it was about to be struck. Though thus repelled, and insulted, the Negro persists in his devotion to the Government, and will serve it with a pickaxe if he cannot with a pistol, a spade if he cannot with a sword.

Antes de a Guerra Civil começar, Abraham Lincoln estava hesitante acerca desta questão, embora, em 1837, o seu objetivo fosse a emancipação. Receoso de alienar forças políticas nos estados fronteiriços cuja ajuda era essencial para uma eventual vitória do Norte, Lincoln moveu-se, de modo ambíguo, parecendo para muitos abolicionistas uma vacilação interminável. Em julho de 1862, o Congresso autorizou ao presidente a organização de tropas negras, mas, desta feita, permitindo o uso de armas de combate. Em novembro, o Coronel Thomas Wentworth Higginson, um apoiante de John Brown e Unitário que tinha perdido o seu púlpito em virtude dos seus sermões acesos contra a escravatura, reuniu um regimento de negros, o Primeiro Regimento de Voluntários da Carolina do Sul perto de Beaufort. O Coronel Higginson refere-se às capacidades e maneira de ser dos soldados negros dizendo o seguinte:

In noticing the squad-drills I perceive that the men learn less laboriously than whites that “double, double, toil and trouble,” which is the elementary vexation of the drill-master, -that they more rarely mistake their left for their right, - and are more grave and sedate under instruction. The extremes of jollity and sobriety, being greater with them, are less liable to be intermingled. These companies can be driven with a looser rein than my former [white] one, for they restrain themselves; but the moment they are dismissed from the drill every tongue is relaxed and every ivory tooth visible.

A 1 de janeiro de 1863, Lincoln publicou a Proclamação da Emancipação e, em Massachusetts, o governador John Albion Andrew, um dos executivos do Norte mais empenhado na causa da libertação dos negros, tornou-se num elemento instigador da formação de um regimento de soldados negros no seu estado.

Durante as seis semanas de recrutamento, Massachusetts conseguiu alistar cerca de cem homens, apesar de a população negra ser reduzida. O Governador Andrew contou com a ajuda do seu amigo George L. Stearns, um líder republicano que tinha sido um ardente apoiante de John Brown, que comandou todo o processo. Angariou cinco mil dólares e abriu escritórios de Boston a St. Louis. Em fevereiro, foi a Rochester, onde Douglass se tornou o principal apoiante e publicou o seu famoso apelo “Men of Color, To Arms!” que circulou na imprensa nacional, como panfleto, tornando-se, o instrumento mais persuasivo na obtenção de recrutas negros. Contudo, o facto de os oficiais do regimento de voluntários serem brancos era considerado uma injustiça e, sem dúvida, afastou muitos jovens de se voluntariarem, mas em abril as fileiras do 54º Regimento estavam preenchidas.

Nesta altura, Shaw estava estacionado no Sul, servindo no 2º Regimento de Massachusetts. Tendo-se alistado em abril de 1861, só a 22 de outubro o seu regimento participou num grande combate em Ball Bluff. O 15º e o 20º Regimentos tinham ficado devastados e um sentimento de frustração e impotência crescia no íntimo de Shaw, pois alguns amigos íntimos tinham morrido ou ficado feridos, enquanto outros pretendiam libertar-se da infantaria para se juntarem à cavalaria. Durante vários meses, as questões políticas polarizaram-se entre Republicanos radicais e Liberais hesitantes.

A 13 de março de 1862, uma lei sustentada por uma aliança anti-escravatura de New England foi aprovada no Congresso, proibindo o regresso dos escravos fugidos e numa carta datada de 18 de Maio dirigida a seu pai Shaw refere as iniciativas feitas pelo

Major Copeland para organizar um regimento de soldados negros no Norte, formado por ex-escravos que valorizavam a sua liberdade e que seriam um sinal de mudança de atitude para com a raça negra. Se tal acontecesse, Copeland oferecer-lhe-ia o posto de major. Citando as palavras de Shaw:

You will be surprised to see that I am in Washington. I came down with Major Copeland to see if I could assist him at all, in a plan he has made for getting up a black regiment. He says, very justly, that it would be much wiser to enlist men in the North, who have had the courage to run away, and already have suffered for their freedom, than to take them all from contrabands. (...) Copeland wants me to take hold of the black regiment with him, if he can get permission to raise it, and offers me a major's commission in it. (...) Copeland thinks that the raising of black regiments will be the greatest thing that has ever been done for the negro race.

A 15 de setembro de 1862, fazendo parte da força de McClellan em Antietam Creek enfrentaram Jackson e Lee, mas ao subestimar a força inimiga, McClellan deixou a vitória escapar-lhe. Shaw sobreviveu a Antietam, considerado o combate mais sangrento da guerra, apenas com um ferimento no pescoço. Lee retirou-se sem se sentir desencorajado, mas Lincoln aproveitou o ensejo para apresentar ao seu governo um esboço preliminar da Proclamação da Emancipação que lançou a causa da União como uma cruzada moral. Nas palavras de Kirstein, “But in Lee's withdrawal, Lincoln saw the chance for which he had long waited, now he could present his Cabinet with a first draft of a preliminary Emancipation Proclamation. (...) Emancipation would launch the Union cause as an international moral crusade.” Deste modo, a Inglaterra teria alguma dificuldade em reconhecer a Confederação, apesar da opinião contrária dos donos das fábricas de Manchester e da maioria da classe alta. Todavia, mesmo no Norte, a Proclamação não foi aceita, de forma efusiva, pois receava-se que os negros se revoltassem contra os antigos senhores e a retaliação extrema foi proposta, de imediato, em Richmond. Na opinião de Shaw, a Proclamação de Jeff Davis “will soon issue a proclamation threatening to hang every prisoner they take, and will make this a war of extermination.”

O Governador Andrew, na demanda de um líder, ofereceu a Robert Shaw o posto de Coronel do 54º Regimento de Voluntários de Massachusetts, o primeiro a ser organizado dentro dos estados livres do Nordeste. No Exército da União havia

preconceito contra o recrutamento de tropas negras e apesar da sua hesitação e recusa inicial alegando incompetência, Shaw aceitou o comando do regimento enviando, no dia 5 de Fevereiro, um telégrafo ao seu pai cancelando a carta de recusa encaminhada no dia anterior, pedindo-lhe para informar o Governador sobre a sua decisão, que mereceu por parte da mãe um comentário muito patriótico: “Now I feel ready to die, for I see you are willing to give your support to the cause of truth that is lying crushed and bleeding.” e os soldados seus amigos encararam a sua nomeação com satisfação. “Shaw’s soldier-friends regarded his appointment with satisfaction, since they knew he was in no degree fanatic.”

A 2 de Maio de 1863, o Congresso da Confederação aprovou uma resolução dirigida aos oficiais brancos que comandassem tropas negras, deliberando que estes seriam tratados como incitadores à revolta e, na eventualidade de serem capturados seriam condenados à morte ou punidos com outras penas. Citando as palavras de Kirstein, “(...) [they] would be treated as inciters of servile rebellion and would be, if captured, “put to death, or otherwise punished.” No Unionist could hold any illusion about what quarter to expect in the event of being taken prisoner.”

Devido a razões políticas e militares, decidiu-se que o melhor local para encetar o recrutamento seria Boston, onde foi fundado um comité para angariar fundos especialmente daqueles que se identificavam com a causa abolicionista, muitos dos quais tinham abrigado e financiado John Brown. Aos voluntários que se alistassem foram prometidos treze dólares por mês e uma recompensa de cem dólares no fim da missão.

A organização do regimento enfrentou algumas dificuldades. Os homens que se voluntariavam eram treinados em Readville, perto de Boston, sendo apenas uma pequena percentagem formada por ex-escravos e a maioria eram de compleição clara. Em virtude dos exames físicos rigorosos a que eram sujeitos, apenas um terço dos voluntários foi aceite. Padrões elevados eram também exigidos por Shaw uma vez que estava ciente do estatuto simbólico desta unidade que atrairia a observação universal. Os dois filhos de Frederick Douglass, Charles e Lewis, alistaram-se bem como escravos que tinham fugido e que se encontravam no Canadá e que desejavam regressar, outros vieram do Missouri, Illinois e Michigan, assim, a ideia inicial de que os homens seriam principalmente de Massachusetts, em breve foi ultrapassada.

A preparação dos homens começou em Readville mas com prognósticos muito sombrios, uma vez que se partia do pressuposto que os negros nunca entrariam em combate, pois caso fossem feitos prisioneiros, voltavam à sua condição de escravos. Além disso, também se duvidava das suas capacidades: “Shaw drilled his men at Readville,

attended by gloomy prognostications. It had been assumed that blacks would never make fighting men.” De modo gradual, as fileiras do regimento ficaram preenchidas e Robert James, o irmão mais novo do romancista Henry James, alistou-se no 54º apenas com dezassete anos de idade. Alguns cétricos ficaram perplexos quando visitaram o campo quer pela superioridade dos recrutas quer pela excelência do treino. A 18 de maio, decorreu a cerimónia de apresentação das bandeiras estando presentes várias individualidades, entre as quais destacamos Frederick Douglass, William Garrison, o orador Wendell Phillips e o Governador Andrew, para além das famílias e de amigos dos homens do regimento. O Governador Andrew ao dirigir-se a Shaw referiu: “ I know not, Sir, when in all human history, to any given thousand of men in arms, there has been committed a work at once so proud, so precious, so full of hope and glory, as the work committed to you.” Shaw agradeceu dizendo: “May we have an opportunity to show you that you have not made a mistake in intrusting the honour of the state to a coloured regiment, - the first State that has ever sent one to war.”

Após a fixação da data para o regimento embarcar para a Carolina do Sul, foi preparado para o dia 28 de maio um desfile e cerca de uma centena de polícias foi destacada para manter a ordem nas ruas, enquanto uma brigada era mantida de prevenção, pois receava-se a reação da multidão perante o desfile de soldados negros transportando armas.

Liderando o desfile encontrava-se Shaw, que ao dirigir-se pela Essex Street, passou pela residência de Wendell Phillips onde, na varanda, se encontrava Garrison, de lágrimas nos olhos e com a mão num busto de John Brown, recebeu a saudação do coronel. Na primeira fila marchava Lewis Douglass como sargento. O regimento passou por King Street onde Crispus Attucks, um escravo mulato fugitivo, tinha sido morto durante o Massacre de Boston em 1770, um ato simbólico da primeira morte contra a Grã-Bretanha. Quando o regimento chegou ao cais, operários irlandeses tentaram criar um motim, no entanto o desfile passou sem incidentes. No mesmo lugar em que trinta e quatro anos mais tarde o monumento do escultor Saint-Gaudens seria inaugurado, Shaw deteve-se para cumprimentar o Governador Andrew, que se encontrava nos degraus da State House, levantando a sua espada, depois desceu Beacon Street, onde se encontrava a sua família à varanda. À medida que o regimento marchava, a banda tocava “John Brown’s Body”, tendo sido precisamente este momento que Saint-Gaudens fixou em bronze, três décadas e meia após o desfile triunfal em direção ao porto: “Robert Shaw at the head of the first volunteer regiment of blacks.”

Na terceira parte do ensaio, Kirstein para além de descrever os factos que conduziram o 54º a tomar parte no assalto ao Forte Wagner, menciona também alguns pontos de vista que questionam a decisão do Coronel de participar nesta batalha, apesar das condições adversas que os seus homens tinham enfrentado e que fragilizava a sua atuação.

O autor menciona que o acesso que temos à história do Coronel Shaw e do 54º Regimento deve-se a duas obras que documentam não só as decisões políticas que permitiram a formação de regimentos de negros e do envolvimento social de personalidades de diferentes quadrantes que se empenharam na questão da abolição da escravatura, mas também no processo de recrutamento, organização, treino e entrada em combate do mesmo. A primeira obra da autoria do Capitão Luis F. Emilio, intitulada *History of the Fifty-Fourth Regiment of Massachusetts Volunteer Infantry, 1863-1865*, foi publicada em 1894 e reeditada em 1968. A segunda obra, *One Gallant Rush: Robert Gould Shaw & His Brave Black Regiment*, de Peter Burchard, foi publicada em 1965.

O trabalho do Capitão Emilio foi considerada por Kirstein um registo autêntico, elaborado por um veterano estóico que se encontrava com o regimento no dia do massacre, apenas dois meses após a sua partida apoteótica de Boston. Por seu turno, as pesquisas efetuadas por Peter Burchard estão repletas de descrições que testemunham a preparação das tropas e o seu grandioso feito.

Durante as primeiras semanas na Carolina do Sul, o regimento assistiu a pilhagens em Darien, na Georgia, ação que Shaw considerou ignóbil e prejudicial para a causa que representava. O batismo de fogo do regimento aconteceu quando tomaram parte nos ataques para capturarem as ilhas James e Morris, áreas estratégicas de proteção do Forte Wagner, que protegia o principal canal de navios para Charleston. Durante a segunda semana de julho o 54º lutou para tomar as ilhas e distinguiu-se, salvando o 1º Regimento de Connecticut da derrota e massacre, sendo o seu desempenho descrito por um correspondente de guerra do seguinte modo: “The boys of the Tenth Connecticut could not help loving the men who saved them from destruction ... The dark-skinned heroes fought the good fight and vovered with their own brave hearts the retreta of brothers, sons and fathers of Connecticut.”

Privados de alimentos e de descanso, após uma marcha de duas noites sob chuva intensa e areia movediça, não tendo recebido rações apropriadas durante cinquenta horas, o General Strong dirigiu-se a Shaw: “You may lead the column if you say yes. Your men, I know, are worn out, but do as you choose.” Estas palavras do General motivaram o

Coronel a aceitar a liderança da operação em nome do regimento, apesar do risco e sacrifício envolvidos, pois os homens encontravam-se bastante fragilizados. Facto que pode ser constatado através a seguinte citação:

The men of the Fifty-fourth had fought valiantly on James Island only two days before. With no rest and hardly any food, with many sick in camp, others weakened by fatigue and guard detail, the regiment advanced by forced march to Morris Island. And it was the day after, July 18, having but six hundred men in line instead of full regimented strength of almost a thousand, that it undertook to lead the attack on fort Wagner.

A tomada do forte Wagner era considerada um elemento estratégico relevante e lógico na tentativa de capturar Charleston, também designada como "The cradle of succession" e um dos principais portos para a entrada de armas e de abastecimentos vindos do estrangeiro, que poderia bloquear na totalidade as atuações da Confederação. Apesar de estar ciente dos riscos, Shaw aceitou comandar o ataque que teve lugar no dia 18 de Julho, seguindo as indicações do Brigadeiro-General Quincy Adams Gilmore, o comandante mais eficiente da artilharia da União. Este ordenou que o ataque terrestre decorresse após o anoitecer, de modo a que os regimentos de assalto não ficassem visíveis e vulneráveis às defesas do forte e durante o dia o bombardeamento do forte esteve a cargo dos navios de guerra e de operações terrestres da União contra Wagner e outros fortes que protegiam o porto de Charleston. Citando Kirstein:

He [Brigadier General Quincy Adams Gilmore] ordered the land attack to take place immediately after dark so that the assault regiments would not be visible to the fort's defenders. He estimated that the tremendous naval barrage would have sufficiently disabled and demoralized the Confederate forces.

Por volta das seis da tarde, o General Strong montado e vestido a rigor apareceu junto das tropas de Shaw questionando-os se eles comandavam o exército no assalto. Perante a sua resposta convicta "Strong, seizing the regimental flags from their color sergeants, held them high." A esta explosão de entusiasmo seguiu-se uma hora de descanso e, às 7.45, Shaw caminhou rapidamente ao longo da linha e colocou-se no centro para que vissem que segurava a sua arma e quando os homens se levantaram, disse:

“Move in quicktime until within a hundred yards of the fort; then double-quick and charge!”

O ataque feito a partir dos navios de guerra, que deveria ter incapacitado e desmoralizado as forças da Confederação, revelou-se um fracasso, pois ao invés do que seria de esperar, as forças estavam preparadas e quando o 54º se aproximou do topo da muralha, abriram fogo e o desfecho foi fatal:

The Massachusetts Regiment climbed unflagging as men fell everywhere. Shaw, leading, was among the first to die. He was observed to fall the moment he arrived at the top, pitching forward, sword upraised, a bullet through his heart. Though the troops behind him did not falter in their advance, they endured massacre, and those few who managed to win their way into the fort engaged in hand-to-hand fighting and were killed, wounded or captured. Negroes and whites were strewn together along the sands for three-quarters of a mile.

De acordo com as palavras do Coronel Iredell Jones, da Confederação, o comando do assalto foi preconizado por um oficial destemido secundado pelos soldados negros corajosos:

The negroes fought gallantly, and were headed by as brave a colonel as ever lived. He mounted the breastworks waving his sword, and at the head of his regiment, and he and an orderly sergeant fell dead over the inner crest of the works. The negroes were as fine-looking a set as I ever saw, large, strong, muscular fellows.

Após a sua visita ao campo de batalha, no dia seguinte, o seu testemunho foi:

The dead and wounded were piled up in a ditch together sometimes fifteen in a heap, and they were strewn all over the plain for a distance of three-fourths of a mile ... one pile of negroes numbered thirty. Numbers of both white and black were killed on top of our breastworks as well as inside.

Ao ser encontrado a comandar um regimento de negros, o Coronel foi vítima de um ato ignóbil, mas, ao mesmo tempo, simbólico que pretendia desencorajar, quer os oficiais brancos quer os soldados negros de tomar parte nesta Guerra, pois não eram merecedores de tratamento digno, sendo o coronel despojado do seu uniforme e atirado

para o fundo de uma vala, coberto com os corpos dos seus homens, retirando-lhe assim o direito a uma cerimónia fúnebre honrosa. Ademais, as forças do 54º que tinham participado no assalto e que tinham sido capturadas ou feridas foram enviadas para os hospitais e prisões de Charleston e arredores onde não foram tratados de forma adequada devido à sua coragem e determinação.

O impacto da tragédia do assalto ao forte aliado ao procedimento da Confederação ao serem disseminados pela imprensa do Norte (“He is buried with his niggers”) formou uma onda de indignação, mas também de revolta e de solidariedade, tornando os soldados do 54º, heróis da nação o que contribuiu para o aumento do número de negros que se alistaram.

Esta parte do ensaio termina com uma referência ao facto de este massacre ter ocorrido devido à falta de cuidado e de planeamento e também à inconsciência de Shaw em permitir que os seus homens assumissem a liderança quando se encontravam exaustos.

A decisão partiu do General Trueman Seymour, embora tenha sido criticada por alguns dos seus homens, pois acreditavam que o forte não poderia ser tomado. Apesar das vozes dissonantes, as tropas do General Strong e do Coronel Shaw assumiram a dianteira e foram sacrificados, sendo o número de vítimas considerável:

The Regiment sustained forty-two percent of its committed strength in casualties; two thirds of the officers and nearly half of the enlisted men were killed, wounded or missing. There were 1515 casualties in the attack on the Union side, while the Confederate casualties amounted to 181.

Há outros observadores e académicos que defendem a validade do ataque, baseando-se no facto de Shaw ter solicitado ao General Strong a inclusão do 54º no ataque. Apesar de muito se ter alvitado sobre a utilização deste regimento, não existem provas que corroborem que os negros foram enviados para a frente de batalha em vez dos brancos por serem considerados prescindíveis.

O Forte Wagner só foi tomado a 6 de setembro e o pai de Shaw escreveu uma carta ao Comandante do Departamento do Sul a não autorizar a recuperação do corpo do seu filho, pois segundo ele: “We hold that a soldier’s most appropriate burial-place is on the field where he was fallen.”

O heroísmo de Coronel Shaw e o alistamento de negros no 54º Regimento foi o ponto de viragem que possibilitou a sua participação na guerra como homens livres

lutando contra a escravatura, sendo que no final do conflito, o Exército da União era formado por cerca de dez por cento de soldados negros. Este facto mereceu, em várias ocasiões, o elogio de Lincoln que sublinhou a importância que estes tiveram na vitória da União.

Na quinta parte, Kirstein apresenta, por um lado, referência a dois conjuntos de poemas de Walt Whitman, “Drum Taps” e “Memories of President Lincoln” as duas partes em que se divide *Leaves of Grass* e *Specimen Days and Collet*, como sendo representações líricas do campo de batalha, do líder, a sua perda e a mútua derrota de ambos os lados em catástrofe humana. Por outro, contrapõe as esculturas de Saint-Gaudens: *Admiral David Farragut Monument*, que se encontra em Madison Square Park, Nova Iorque, com as duas de Lincoln como homem de estado, uma que se encontra em Chicago e a outra junto ao Parlamento inglês, em Westminster, e o Shaw Memorial como sendo equivalentes épicos, comemorando o desastre nas adversidades militares e políticas, enaltecendo a atitude gigantesca do chefe de estado e o papel dos negros.

À semelhança do modo como representou Lincoln, o artista apresentou Robert Shaw não como um cruzado ou um herói do povo, mas como um nobre nascido em New England responsável e leal para com os seus homens. A extraordinária justiça da colocação do coronel montado, cuja liderança surgia de um modo tão natural como o seu respirar, marchando no meio dos voluntários, empresta-lhe uma qualidade inigualável na arte ocidental, “One may search many centuries in public places to discover a civic memorial so perfectly appropriate, achieved with such strength, subtlety and finesse.”

Na opinião de Kirstein, apenas Whitman e Gaudens foram capazes de tornar arte o que muitos tinham presenciado e sentido, “Theirs is a double victory; in all modern literature or plastic art it is difficult to discover individual imagery at once so heroic and humane.”

Na sexta e última parte deste ensaio, são descritos os diferentes momentos da cerimónia de inauguração do monumento que decorreu em 31 de maio de 1897. Nesta ocasião, efetuou-se a construção de uma plataforma, por cima dos degraus da State House, e que se encontrava virada para o monumento que estava rodeado de bandeiras.

Fazia parte da cerimónia o desfile dos veteranos do 54º que marcharam pela Beacon Hill, mas desta feita, eram homens “with white heads, some with bouquets, many bent and crippled, one with a carpet bag.”, que se dirigiam na direção oposta à que o regimento tinha desfilado quando seguia para a frente de batalha, como se estivessem regressando da guerra.

Nesta cerimónia vários oradores usaram da palavra, William James destacou-se por ser o orador principal e o seu discurso baseava-se nos relatos dos seus irmãos Robertson e Wilkinson que tinham sido feridos no ataque ao Forte Wagner. Dedicando o seu discurso à memória, exorta os presentes a observar o monumento e a decifrar a história através da mistura de elementos que o escultor apresenta e que torna estes homens tão vividos que parecem que respiram enquanto marcham, criticando também as políticas que negam a abolição da escravatura. Refere-se a Shaw como “the blue-eyed child of fortune” que, em conjunto, com os seus soldados foram os sujeitos do primeiro monumento erigido para um conjunto muito particular de homens, tornando-os um símbolo da causa da União.

Booker T. Washington, conhecido pela sua reputação como educador e protótipo das conquistas dos negros da sua época, fez um discurso arrebatado, tendo encontrado eco no público, sobretudo quando se referiu a Stearns e a Andrew e quando se dirigiu aos soldados negros, recordando que este registo do seu feito era uma homenagem merecida.

Saint-Gaudens apesar de estar presente proferiu apenas algumas palavras, mas foi o Governador Roger Walcott de Massachusetts que, nos agradecimentos gerais que fez aos responsáveis pelo monumento, prestou tributo ao escultor dizendo “A last word to the sculptor, Mr Saint-Gaudens who lost himself in his work.”

Após esta cerimónia e um interregno de cerca de cinco anos, William James ao regressar de uma viagem a Inglaterra, visitou o memorial lamentado a sua proximidade do trânsito e o facto de a sua localização não chamar a atenção dos transeuntes, embora não o pudesse imaginar noutra local. À semelhança de outros monumentos, este encontrava-se em mau estado, devido à agressão da chuva e do gelo, faltando-lhe cuidados de manutenção. Nas palavras de Kirstein:

Weather has worn the bronze, marble and granite, and the wear of rain, sleet, frost through three-quarters of a century in some degree veils Saint-Guadens' modeling. The rider and his mount and the men and their arms are overstreaked by green corrosion in a random patina which renders their forms hard to read. The blade of Shaw's sword is snapped off below its hilt. A bare electric-light fixture is pinned to the top curve of the carved cornice.

Apesar da degradação provocada, ao longo dos anos, Robert Shaw e os seus homens marcham em direção ao incerto, talvez em direção a um futuro menos previsível do que o que eles tinham enfrentado quando se dirigiam para a frente de batalha.

Lay this Laurel, para além de nos reportar à obra plástica de St. Gaudens e ao estado de conservação precário em que este se encontrava, providencia um enquadramento político e social da década de 1970, presenteando-nos também com dados históricos essenciais ao entendimento do feito histórico deste Regimento.

Esta obra termina com uma alusão ao significado que o monumento tinha na altura em que este texto foi produzido, fazendo uma observação ao papel que a arte desempenha numa sociedade, ao preservar memórias de determinados feitos que se não fossem materializados em obras plásticas cairiam no esquecimento.

Gostaríamos de acrescentar que apesar da degradação do Memorial, bem como a sua localização não se prestar à interiorização e recolhimento necessários para a sua apreciação, esta obra de Saint-Gaudens representa um momento de viragem na história da nação americana tornado possível devido à evolução das práticas políticas, económicas e sociais perfilhadas por homens audazes.

2.2. The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw

Esta obra proporciona-nos um relato dos acontecimentos na primeira pessoa e remete-nos para o papel que as cartas podem desempenhar na transmissão de conhecimentos e aprofundar o entendimento que temos de nós e do outro quer em relação ao passado quer ao presente e, neste caso específico, este meio dá-nos o testemunho pessoal do Coronel em relação a um momento muito particular da História dos Estados Unidos. Esta ideia é aventada no prefácio da obra pelo Professor William S. McFeely, como se pode ler:

Robert Gould Shaw, studying his fellow soldiers, did not live to more than glimpse completion of his lesson. But his letters – cluttered as they are with all the other things of his life – are an invitation for Americans to learn about one another. Blue-Eyed Child of Fortune is an Education for America. (Duncan xiv)

Tendo em mente o período em que estas missivas foram redigidas, um aspeto relevante surge e que se prende com a árdua tarefa da preservação dos documentos originais, sobretudo quando nos referimos a textos já publicados que podem ter sofrido alterações e que se encontram em acervos públicos e privados. Enquanto os primeiros são de acervos institucionalizados de natureza pública ou particular, que permitem o acesso do pesquisador aos documentos ali depositados, os acervos privados encontram-se na posse de particulares (família de escritor, amigos, etc.). Para além da questão da preservação, o investigador, muitas vezes, depara-se com outras dificuldades. Os textos originais encontram-se manuscritos e podem apresentar letra ilegível, caligrafia irregular, nem sempre de decifragem fácil e, podem, ainda, ter sofrido algumas modificações devido a rasuras ou correções quer ao nível da ortografia quer da pontuação.

Em 1864, Sarah Shaw compilou, editou e mandou publicar as cartas escritas pelo filho Robert Gould Shaw durante a Guerra Civil. O volume, *Letters: RGS* encontra-se em algumas bibliotecas e coleções privadas, sendo possível a sua consulta na Biblioteca Houghton, na Universidade de Harvard, na Biblioteca Pública de Boston, na Sociedade Histórica de Massachusetts e na Biblioteca Pública de Nova Iorque. A Biblioteca Houghton possui a maior coleção das cartas manuscritas de Shaw, embora muitos dos originais que serviram de fonte à compilação apresentada em *Letters: RGS* se tenham perdido ou não se encontrem disponíveis.

Na impossibilidade de uma deslocação e estudo *in loco* das cartas disponíveis em várias bibliotecas americanas, decidimos recorrer à publicação editada por Russel Duncan, *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, que apresenta uma compilação considerável da correspondência do Coronel durante a Guerra Civil, expondo as cartas da coleção relativas à primeira impressão e outras pertencentes aos quatro manuscritos.

Esta obra de Duncan revelou-se um trabalho exemplar neste tipo de colectânea, pois os elementos preponderantes, sobretudo a origem dos arquivos das cartas, encontram-se claramente indicada, bem como as notas explicativas que embora sejam esclarecedoras, não sobrecarregam o leitor ou investigador com informação supérflua.

Cada missiva integrada nesta compilação apresenta, no canto superior direito, a coleção e o repositório a que pertence. Segundo o editor Russel Duncan, Sarah Shaw ao editar as cartas do filho tomou certas liberdades, nomeadamente na saudação em que as letras maiúsculas substituem as minúsculas e os dois pontos as vírgulas. No corpo do

texto foram introduzidas vírgulas onde não existiam. Robert raramente dava erros ortográficos, mas os poucos que existiam foram corrigidos. As passagens longas também foram divididas em parágrafos, tendo sido as frases longas substituídas por curtas, de modo a facilitar a leitura. Sarah eliminou nomes de vários indivíduos que se pudessem sentir embaraçados ou irritados com os comentários do filho e revelou-se sensível às apreciações que este fazia em relação a determinadas individualidades da igreja. De algumas cartas de Shaw endereçadas à mulher, Sarah também retirou frases e parágrafos inteiros, evitando a reprodução de comentários do foro pessoal. É também possível que Annie tenha suprimido essas partes por as ter considerado íntimas, antes de permitir que a sogra procedesse à sua leitura. Para além destas exclusões menores, Sarah retirou observações que podiam prejudicar ou comprometer a reputação do filho, sobretudo observações respeitantes aos soldados ou à população negra.

As cartas publicadas neste livro, fruto da compilação e edição de Russel Duncan, não incluem a totalidade da correspondência que o coronel enviou aos familiares durante o tempo em que esteve ao serviço do Exército da União. Segundo a informação apresentada no anexo da obra, cerca de cem cartas foram excluídas, contudo é-nos possível descortinar algumas datas bem como os seus destinatários.

De modo a percecionarmos as características idiossincráticas deste género literário e, em simultâneo, o papel da escrita epistolar na Literatura Americana, decidimos abordar estes dois aspetos que nos permitirão avaliar a importância das Cartas de Robert Shaw, nos dois pontos seguintes.

2.2.1. A Escrita Epistolar

A autonomia da epistolografia enquanto género literário remonta à Antiguidade Clássica, sendo Horácio e Cícero os precursores deste género literário, apesar de as referências a epístolas remontarem à Bíblia, mais precisamente ao Novo Testamento, mas foi, sobretudo, durante o Renascimento que os Humanistas expandiram e ampliaram a proporção deste tipo de texto, pois utilizaram-no para transmitir os conhecimentos do mundo, num tempo pautado pela inexistência da imprensa. Todavia, foi no século XVII que a epistolografia singrou como expressão literária autónoma devido ao impulso dado

por Madame de Sévigné cujas cartas foram publicadas apenas no século XVIII, apesar de terem sido escritas a partir de 1671. Luiz Roberto Monzani no seu artigo “Madame de Sévigné leitora de Malebranche” refere que:

(...) a sua correspondência é uma fonte inesgotável de dados e fatos históricos e sociológicos. Não tanto quanto aos grandes fatos ou grandes eventos, mas os menores, pequenos mesmos, que articulam o seu dia-a-dia seja na capital, seja no interior – na medida em que alternou por várias vezes estadas em Paris e na Bretanha. Somos informados sobre os costumes, os lugares, os modos de ser, as modas ou mesmo os modismos, etc, etc. Enfim, sobre essa miríade de fatos nos quais transcorre o cotidiano das pessoas numa época da qual já não somos tão bem informados.⁹⁶

Deste modo, a correspondência de Madame de Sévigné “fornece um retrato fiel da vida intelectual da época, sobretudo da vida intelectual de Paris”.⁹⁷

Nos séculos XVIII e XIX, a escrita epistolar desempenhou um papel crucial para um número crescente da população do mundo. Sendo um meio de comunicação eficaz na época, as cartas eram utilizadas para informar sobre factos, notícias, combinação de datas, convites, troca de ideias e estabelecia uma ponte necessária entre um indivíduo e os seus familiares e amigos de modo a que pudessem manter contactos profícuos. Um aspeto notável deste género de escrita surgiu no final do século XVII, quando se procedeu à sua integração na ficção, dando lugar à emergência do romance de género epistolar que se consolidaria durante o século XVIII. Deste modo, a carta para além de apresentar uma estrutura maleável, também se revela peculiar na sua utilização tanto na ficção como no campo factual.

A epistolografia que se desenvolveu no século XVIII, na Europa iluminista, que abominava a interferência da Igreja e do Estado e que se debatia pelo direito à liberdade de expressão, de imprensa, à liberdade de comércio e económica, revelou-se um meio de expressão do pensamento e um espaço ideal de debate. Na América sedenta de independência, a escrita epistolar, sobretudo a dos Comités de Correspondência espalhados pelas Treze Colónias, formados por ativistas que lançaram a semente da

⁹⁶ Luiz Roberto Monzani “Madame de Sévigné leitora de Malebranche” in Revista Discurso <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/38047/40773>>

⁹⁷ *Ibidem*.

Revolução Americana de 1776, tinha como alvo uma elite culta e que perspectivava a troca de informações, a divulgação de ideias revolucionárias, transformando-se num meio seguro, célere e sem sujeição ao crivo da censura.

Em *The Letters of the Republic*, Michael Warner realça o papel preponderante da carta, no período colonial, que assume características panfletárias devido à abordagem de questões de índole política: “In the colonial period by far the most popular genres for political debate were the epistolary pamphlet and the dialogue.” (Warner, 1995: 40).

Neste contexto, a missiva extravasou a sua função inicial de informar acerca da vida pessoal ou alheia e fazer comentários, com efeito, a carta em prosa tornou-se, de modo gradual, num exercício literário que se debruçava sobre assuntos de natureza vária, em que a importância do destinatário se revelou relativa, podendo mesmo ser considerada prescindível e, muitas vezes, tratar-se mesmo de uma audiência fictícia.

Segundo a professora Ana Teresa Peixinho, a maleabilidade deste género decorre, por um lado da sua “forma textual híbrida e muito permeável, capaz de absorver um leque de temas e de assuntos muito lato”, mas também de “assumir funções diversificadas”⁹⁸. Ao longo dos tempos, a epistolaridade revelou-se o género discursivo preferido de muitos intelectuais para desenvolverem as suas teses críticas, mas também a discussão científica, o debate e o diálogo filosófico, daí que houvesse um cuidado extremo no estilo e na sua apresentação.

2.2.2. Contextualização da Escrita Epistolar na Literatura Americana

À semelhança do que aconteceu noutros países, a Literatura Americana foi moldada pela história do país que a produziu. Ao encerrar na sua designação plural o prenúncio de uma natureza múltipla e variada, indica, também, que a formação do seu território, do seu povo e da sua identidade foi construída através da união de objetivos comuns e da superação de diferenças. Criando a sua verdadeira identidade a partir do século XIX, impondo-se contra os padrões de vida do colonizador inglês, interiorizando

⁹⁸ Ana Teresa Peixinho. “O Epistolar como modo comunicacional da imprensa de opinião no século XIX”. Dezembro 2012.

< http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/357/342>

um sentimento de pertença numa nova realidade cultural, os Estados Unidos desafiaram-se a criar e definir uma literatura que escapasse aos padrões europeus e construísse a sua própria identidade, a fim de ser, no verdadeiro sentido da palavra, Literatura Americana, e não apenas uma extensão da Literatura Inglesa.

No início da formação da nação americana, a construção da organização social fundamentou-se na religião, que desempenhou dois papéis distintos: por um lado, como força motriz, e por outro, como um agente regulador do seu desenvolvimento. Consequentemente, a sua produção literária incluía poesia, sermões, textos teológicos e relatos históricos e os seus diários e meditações íntimas onde estavam registadas a riqueza da sua vida interior. Deste modo, “Early American literature (...) is of more historical than literary interest (...) it is largely made up of historical or religious journals, letters, speeches, sermons and public documents” (Allen, Smith 1994:261)

A prosa deste período literário encontrava-se dividida entre duas vertentes, por um lado, a religiosa e, por outro, a preocupação com a descrição da história e geografia dos novos territórios colonizados. Assim, a produção literária de cariz religioso estava imbuída da busca de identidade espiritual no Novo Mundo, destacando-se os escritores Cooton Mather, Jonathan Edwards e John Woolman que escreveram:

(...) serious and responsible works which often contained some kind of moral purpose (...) was devoid of entertainment value: its declared function was to instruct (...). Sermons and religious pamphlets dealt with the themes of religious tolerance (or intolerance), predestination and other ecclesiastical controversies. (*op. cit.* 262)

Quanto à questão da paisagem e da natureza americana, os registos dos primeiros pioneiros e das suas atividades surgiram em “newsletters, journals, practical handbooks and ordinary letters” (*Ibidem*) que forneceram uma imagem vívida da vida colonial.

O desenvolvimento da Nova Inglaterra deu-se na procura de conciliação entre os preceitos bíblicos e as novas formas de relacionamento em sociedade, que, muitas vezes, era gerador de tensões, aproveitado por outros escritores para expressar a sua subjetividade e imaginação poética. Anne Breadstreet destacou-se tendo através da sua poesia descrito o ambiente doméstico puritano com extrema sensibilidade tratando das desventuras diárias neste novo lugar, emprestando-lhe um tom metafísico, ultrapassando, assim, a mera descrição dos acontecimentos.

A sua poesia sobre o dia-a-dia e acontecimentos de relevo deste período revela uma mulher de pensamento livre que contrasta com a rigidez das regras puritanas, em especial, no que respeita ao papel submisso da mulher. Reforça a sua fé nos ideais divinos em busca de consolo, proteção ou coragem e celebra o matrimónio como instituição, tendo escrito muitos poemas para o marido ausente em viagem, de modo a aplacar a dor da distância, destacando-se “To My Dear and Loving Husband”. O seu livro, *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America*, integrava uma coleção de poemas religiosos sobre temas convencionais e foi publicado em Inglaterra em 1650, revelando a influência da poesia metafísica inglesa, em particular de Edmund Spenser e Philip Sidney, visível no recurso a conceitos elaborados e a metáforas.

Esta literatura do século XVII, baseada no choque civilizacional entre dois mundos deu lugar a uma literatura que, no século seguinte, se vai auxiliar de uma forma de pensamento que operará grandes alterações a nível político, sobretudo, à sua independência face ao colonizador. Estas mudanças foram operadas devido à generalização dos ideais iluministas, tendo a literatura exercido um papel preponderante na divulgação e consolidação das ideias revolucionárias que davam legitimidade à independência. Uma nova classe média consciente da sua identidade cultural e menos encarcerada no puritanismo emerge no meio do século XVIII, dando origem aos oradores e à escrita de panfletos cujos esforços literários consistiam em galvanizar a opinião pública em direção à independência.

A aprovação da Declaração de Independência dos Estados Unidos em 4 de julho de 1776, para além de garantir a libertação do domínio colonial inglês, uniu todos os estados sob um objetivo comum criando entre eles um vínculo crucial para uma verdadeira nação com uma identidade única.

Thomas Jefferson, George Washington e Benjamin Franklin considerados os “Founding Fathers” da criação e consolidação dos Estados Unidos, sobressaem pelos inúmeros escritos, cartas, artigos e a Declaração da Independência em que estão patentes os pilares sociais e intelectuais da nação, reflexo da influência iluminista nos ideais revolucionários americanos que assentavam nas prerrogativas de justiça, liberdade e igualdade, inerentes ao homem, mas, também, fruto de outros textos revolucionários, de cariz propagandista.

A epistolografia que se desenvolveu no século XVIII, na Europa iluminista, que abominava a interferência da Igreja e do Estado e que se debatia pelo direito à liberdade de expressão, de imprensa, à liberdade de comércio e económica, revelou-se um meio de

expressão do pensamento e um espaço ideal de debate. Na América sedenta de independência, a escrita epistolar, sobretudo a dos Comités de Correspondência espalhados pelas Treze Colónias, formados por ativistas que lançaram a semente da Revolução Americana de 1776, foi desenvolvida por uma elite culta e que pretendia a troca de informações e a divulgação de ideias revolucionárias, transformando-se num meio seguro, célere e sem sujeição ao crivo da censura.

Em *The Letters of the Republic*, Michael Warner realça o papel preponderante da carta, no período colonial, que assume características panfletárias devido à abordagem de questões de índole política: “In the colonial period by far the most popular genres for political debate were the epistolary pamphlet and the dialogue.” (Warner, 1995: 40).

Neste contexto, a missiva extravasou a sua função inicial de informar acerca da vida pessoal ou alheia e fazer comentários. Com efeito, a carta em prosa tornou-se, de modo gradual, num exercício literário que se debruçava sobre assuntos de natureza vária, em que a importância do destinatário se revelou relativa, podendo mesmo ser considerada prescindível e, muitas vezes, tratar-se até de um recetor fictício.

Segundo a professora Ana Teresa Peixinho, a maleabilidade deste género decorre, por um lado da sua “forma textual híbrida e muito permeável, capaz de absorver um leque de temas e de assuntos muito lato”, mas também de “assumir funções diversificadas”⁹⁹. Ao longo dos tempos, a epistolografia revelou-se o género discursivo preferido de muitos intelectuais para desenvolverem as suas teses críticas, mas também a discussão científica, o debate e o diálogo filosófico, daí que houvesse um cuidado extremo no estilo e na sua apresentação.

Em 1782, os ensaios epistolares ficcionados do aristocrata francês J. Hector St. John de Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer*, alimentaram o interesse na identidade e no carácter da América e do seu povo à medida que o país se estabelecia. Fazendo um elogio rasgado ao espírito empreendedor e ao descrever um paraíso agrário, Crèvecoeur dá a conhecer aos europeus as oportunidades de paz, a tolerância e a crescente prosperidade das colónias. Numa observação inicial integrada na primeira edição, Crèvecoeur refere:

⁹⁹ Ana Teresa Peixinho. “O Epistolar como modo comunicacional da imprensa de opinião no século XIX”.

<http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/357/342>
Consulado em dezembro de 2012.

The following letters are the genuine production of the American Farmer whose name they bear. They were privately written to gratify the curiosity of a friend; and are made public, because they contain much more information, little known on this side of the Atlantic: they cannot therefore fail of being highly interesting to the people of England, at a time when everybody's attention is directed towards the affairs of America. (Crèvecoeur: 1904: xxix)

Crèvecoeur acrescenta, ainda, que o leitor pode inferir através do estilo e da forma como as cartas foram concebidas, pois, embora simples e familiar, e por vezes animada, que estas são o resultado da correspondência privada, não estando isentas de incorreções que podem ocorrer nas rápidas efusões de um escritor que reconhece ser inexperiente.

As doze cartas cobrem inúmeros assuntos relacionados com a vida nas colónias britânicas na América antes da Independência e estão estruturadas em torno da correspondência fictícia entre James, um fazendeiro americano que vive na colónia *Quaker* da Pensilvânia, e um cavalheiro Inglês, e Mr. FB, um cavalheiro Inglês. A sua importância deve-se ao facto de fornecerem informações úteis e compreensão do Novo Mundo, tentarem criar uma identidade americana, descrevem a tolerância americana para a diversidade religiosa, coloca a interrogação relativa à definição do que é ser americano, e à exploração do conceito do sonho americano.

Ao celebrarem a determinação pessoal, a liberdade da opressão institucional e a grandeza e fertilidade da terra, estas cartas visam algumas das preocupações mais prementes da literatura americana que se prendem com questões de identidade, mas abordando, também, assuntos sensíveis como a escravatura referidos na Carta IX. Nestas reflexões sobre a escravatura, Crèvecoeur questiona-se como pode “The chosen race” comer, beber e viver feliz enquanto o infeliz: “grubs up the ground, raises indigo, or husks the rice; exposed to a sun full as scorching as their native one; without the support of good food, without the cordials of any chearing liquor.” (*op.cit.* 226)

Num mundo em que o ocioso se pode empregar, o inútil tornar-se útil, e o pobre tornar-se rico, ocorre uma metamorfose tornando este homem novo criativo e empreendedor, energizado pela capacidade de manter os frutos de seu trabalho, “who acts upon new principles; he must therefore entertain new ideas, and form new opinions”, (*op.cit.*56) libertando-se dos preconceitos europeus, dos mecanismos de subordinação, do servilismo imposto pela privação, criando novas leis, um novo modo de vida, um novo sistema social.

Para além da função de informar e de descrever a realidade americana, estas cartas podem ser encaradas como documentos exemplificativos da jornada pessoal do autor em solo americano, que, em simultâneo, assumem um tom elogioso e crítico não só face ao novo homem, mas também ao sistema social e político.

Após a Independência e perante a necessidade de consolidação da identidade nacional, os pensadores americanos encontraram na literatura um elemento crucial para definir o contexto da nação, cortando com a dependência das tradições europeias. Ralph Waldo Emerson escreveu três ensaios considerados como “uma espécie de Declaração de Independência do espírito, do intelecto e da imaginação da nação americana: *Nature*, de 1836, “The American Scholar”, de 1837, e “Divinity School Address” de 1838” (Ramalho1999: 36) O primeiro ensaio, que pode ser encarado como o manifesto do movimento transcendentalista, apela ao nascimento do individualismo americano inspirado pela natureza, baseado na relação direta com o universo, numa “atitude de independência espiritual” (*Ibidem*). “Nature” dá a conhecer o seu ideal de vida através de um discurso aberto com índole moral e religiosa. Assim, na introdução Emerson refere:

Our age is retrospective. It builds the sepulchers of the fathers. It writes biographies, histories, criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we [merely] through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs. Embosomed for a season in nature, whose floods of life stream around and through us, and invite us by the powers they supply, to action proportioned to nature, why should we grope among the dry bones of the past or put the living generation into masquerade out of its faded wardrobe?¹⁰⁰

Emerson começa por referir a relevância dos aspectos e ideias do passado na medida em que permitem alcançar o “eu” sem influência de outrem, valorizando a intuição e a introspeção, acreditando no contato direto com Deus e crendo que Deus está presente em tudo na natureza. Mas é em “The American Scholar” que Emerson fomenta a mudança, impelindo os cidadãos americanos a libertarem-se do passado e do peso da

¹⁰⁰ Ralph Waldo Emerson. “Nature”.

<<http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/emerson/nature-contents.html>> Consultado em junho 2010.

tradição, “We have listened too long to the courtly muses of Europe. Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close.”¹⁰¹

A urgência em encontrar uma filosofia que fosse capaz de representar os anseios da nação, de uma forma nova e genuína, esteve na base do transcendentalismo, que, por um lado, rompe com as tradições puritanas e com as influências do empirismo de Locke e, por outro, consagra uma perspectiva do mundo que se coaduna com uma nação que se encontra no seu processo de consolidação de valores. Ao negar a perspectiva de cunho unitário de Locke, que acreditava numa aproximação entre o empirismo e os mistérios da Bíblia de modo a que a religião pudesse ser comprovada, os transcendentalistas defendem que a fé não pode ser explicada pela razão, valorizam a busca de um estado de espírito ideal que transcende o que é concreto e palpável, a fim de se voltarem para o interior espiritual, para a sua essência.

(...) transcendentalists rebelled against the materialism of contemporary society, and exalted feeling and intuition over reason. The material world (...) contains mere appearances of reality and is transcended by the spiritual world, which is the only true reality. (...) only through relying on his own intuition and spiritual faculties would the individual be able to arrive at an understanding of life. (Allen, Smith 1994: 276-7)

Deste modo, acredita-se na realização de uma individualidade capaz de elevar o homem além da experiência empírica, buscando o verdadeiro “self” que só se constitui de forma completa quando consegue transcender o mundo material através da emoção e da intuição. As suas ideias influenciaram outros escritores, sobretudo, Thoreau e Whitman.

Neste período da Literatura Americana, a escrita epistolar desempenhou um papel secundário em termos de divulgação do pensamento transcendentalista, tendo o ensaio e o poema sido os géneros mais utilizados. Porém, gostaríamos de destacar a poeta Emily Dickinson que obteve reconhecimento póstumo, em virtude de a sua vasta produção poética¹⁰², ter sido retirada da sua correspondência.

¹⁰¹ Ralph Waldo Emerson. “The American Scholar”.
< <http://www.emersoncentral.com/amscholar.htm> > Consultado em junho de 2010.

¹⁰² Não foi publicada em livro, exceto dez poemas.

Apesar do apoio incondicional de familiares e amigos, a publicação dos poemas não se enquadrava nos seus planos, como podemos observar numa epístola escrita a Thomas W. Higginson, em 1862: “I smile when you suggest that I delay ‘to publish’ – that being foreign to my thought, as Firmament to Fin –” (C265, p. 408), ideia reiterada num poema de 1963, cuja temática é a publicação da poesia:

Publication – is the Auction
Of the Mind of Man –
Poverty – be justifying
For so foul a thing
(Dickinson 1998: 742- P788)

A publicação, no sentido normal da palavra, não importava à poeta, pois o seu intuito consistia em manter-se em contacto com aqueles que apreciava.

Esta mulher branca, abastada, solteira, solitária, podendo-se mesmo falar de reclusão física, sem encargos de qualquer espécie, que usufruía de tempo livre e liberdade para o utilizar, votou a sua vida ao exercício da escrita. A reclusão social excessiva que impôs a si própria pode ser considerada herança dos valores burgueses do século XIX que fomentavam uma imagem da mulher pura e restringida ao espaço doméstico. Este enclausuramento excessivo é quebrado através da sua abundante correspondência que se torna o seu elo de ligação ao mundo, mas que se revelou também a fonte que permitiu que a sua vida, as suas dúvidas quanto ao facto de os seus versos “breathed”, mas também a questão da publicação dos poemas, fossem conhecidas.

Entre 1842 e 1886, Emily Dickinson escreveu cerca de 1046 missivas para cerca de cem interlocutores, destacando-se colegas de escola e familiares, como por exemplo, a sua cunhada e vizinha Susan Dickinson, e alguns intelectuais como Charles Wadsworth, Samuel Bowles, o Dr. e Mrs. J. G. Holland, Thomas W. Higginson e Helen Hunt Jackson.

Segundo Thomas Johnson, editor das cartas de Dickinson, a profícua epistolografia da poeta pode ser considerado um exercício de salvamento de um naufrágio existencial da sua vida. O corpus literário de mil e oitocentos poemas da poeta saiu exclusivamente das epístola, que para além de lhe permitir manter-se em contacto com o exterior, estimulava a sua prática literária, tecendo comentários sobre a sua vida quotidiana e integrando também alguns poemas. Numa missiva redigida, em junho

de 1869, e endereçada a Thomas Wentworth Higginson, a poeta diz: “A letter always feels to me like immortality because it is the mind alone without corporeal friend.”

Seguindo a perspectiva do professor Luis André Nepomuceno, a epistolografia assumiu para Dickinson uma natureza dupla:

(...) de um lado, a construção mais íntima de relações pessoais e afetivas; de outro, o espaço da interlocução poética e reflexiva, motivo de aprofundamento na própria natureza da poesia, mesmo que apenas Thomas Higginson e Susan Gilbert Dickinson (cunhada da poeta) lhe tenham retribuído o envio de poemas, com uma possibilidade efetiva de interlocução.¹⁰³

Nas suas epístolas, ao estabelecer e manter o contacto com os outros, Dickinson constrói uma imagem de si mesma a partir das suas leituras e reflexões pessoais. Nesta perspectiva, o seu acervo assume estatuto de literatura, pois permite reconstruir a sua identidade “(...) na medida em que ela se desdobra em variações, em temas, em composições poéticas, em multiplicidades identitárias, (...) todas elas a compor a representação de um único sujeito poético.”¹⁰⁴

2.2.3. O Interesse Literário e Histórico das Cartas do Coronel

O investigador Emerson Tin, no artigo “Cartas e Literatura: reflexões sobre pesquisa do género epistolar”,¹⁰⁵ refere que a carta difere de outros géneros bastante semelhantes, nomeadamente o diário, a autobiografia, as memórias e o diálogo. A autonomia do género epistolar em relação aos outros deve-se a razões de várias ordens.

¹⁰³ Luis André Nepomuceno. “Identidades imaginadas: uma autobiografia romântica nas cartas de Emily Dickinson”.

< <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/1354> > Consultado em dezembro 2013.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Apresentado na IV Semana de Estudos do curso de Letras da Universidade Paulista – UNIP, Campus Limeira, em 20 de setembro de 2005.

<<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf>> Consultado em dezembro 2013.

Apesar de a carta e o diário serem escritos ao longo do tempo, a carta pressupõe um destinatário imediato, enquanto o diário está associado a um certo secretismo. Por sua vez, a autobiografia destina-se, de modo explícito, ao público, e à escrita das memórias está subentendida a intenção de publicação e, também, o facto de serem registos efetuados após a ocorrência dos acontecimentos narrados, enquanto a carta é redigida no calor dos acontecimentos ou logo a seguir. A carta, ao pressupor um interlocutor presente em ausência, o destinatário, apresenta algumas semelhanças com o diálogo, sobretudo a sua coloquialidade e informalidade.

Considerámos relevante as diferentes definições de carta que foram surgindo à medida que procedíamos à nossa investigação. Deste modo, no tratado “Sobre o estilo”, imputado a Demétrio, este diz que, embora a carta possa ser vista como “uma das duas partes do diálogo”, ela deve ser escrita de forma mais elaborada que um diálogo, pois esta seria uma espécie de “presente literário” (Demétrio 1979: 96-7) Na Idade Média, mais precisamente, em 1135, com o surgimento da “ars dictaminis”, ou seja, a arte da escrita de cartas, um autor anónimo da cidade de Bolonha, no tratado “Rationes dictandi”, definiu carta como “o adequado arranjo das palavras assim colocadas para expressar o sentido pretendido por seu remetente. Ou, em outras palavras, uma carta é um discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente.” (Emerson 2005:83) Por sua vez, Erasmo na publicação “Brevíssima e muito resumida fórmula de elaboração epistolar”, de 1520, refere que:

(...) a carta nada traz que a difira de uma conversação do cotidiano em linguagem comum, e muito erram aqueles que uma certa grandiloquência trágica utilizam na composição da carta e, onde todos os homens de engenho agem sem artifício, procuram esplendor e glória de abundância e de ostentação, quando muito pouco é necessário. (112)

A leitura e análise cuidada das cartas apresentadas na compilação de *The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw* colocaram-nos uma questão pertinente que se prende com o enquadramento da mesma a nível literário. Será que as podemos considerar literatura? Após várias leituras, no sentido de esclarecermos esta interrogação, deparámo-nos com uma conceptualização interessante proposta por Emerson Tin:

(...) é necessário distinguir duas situações. A primeira, a da carta dentro de uma situação discursiva que envolve remetente e destinatário, a situação discursiva que poderíamos chamar “original”, em que a carta tem como destinatário somente o nominal, o imediato, e em que sua função é a comunicativa, informativa, dentro da relação (familiar, de amizade, comercial etc.) que existe entre os correspondentes. Nesse primeiro caso, a carta não é literatura. A segunda, a da carta deslocada dessa situação discursiva “original”, vista numa situação discursiva que poderíamos chamar “derivada”, em que o destinatário da carta se amplia para acomodar o público leitor. É o caso das cartas postas à disposição desse público, seja no seu original, por meio de sua consulta em arquivos e centros de documentação, seja em transcrição, impressa em livros ou periódicos ou divulgada em meio eletrônico.¹⁰⁶

Partindo desta citação e numa primeira abordagem às *Civil War Letters*, apercebemo-nos que o objetivo subjacente à sua escrita pressupõe um processo comunicativo entre dois interlocutores, pois à sua receção está implícita uma resposta do destinatário, dando continuidade ao diálogo e possibilitando a demonstração de testemunhos de amizades, amor, conflitos e de confissões. A carta apresenta-nos um retrato psicológico daquele que a redige, neste caso, de Robert Shaw, mas permite também aceder a informação de vária ordem, extrapolando para o campo da cultura, literatura, política, história, geografia, entre outros. Deste modo, as cartas apresentam-se no âmbito discursivo original, uma vez que nelas predominam a função comunicativa e informativa. Porém, a simples recolha e publicação de cartas de cariz familiar ao ampliar o destinatário das mesmas para o recetor anónimo confere-lhe um carácter público e seguindo a perspectiva de Emerson Tin podemos considerá-las literárias:

As cartas publicadas ou as cartas depositadas em arquivos públicos integram o sistema literário, já que o público – um dos vértices do triângulo do sistema – tem acesso franqueado aos documentos. Já as cartas pertencentes a acervos privados não integrariam o sistema literário e, por extensão, não poderiam ser consideradas literatura, enquanto não forem dadas a público, seja em livro,

¹⁰⁶ Biblioteca Digital da UNICAMP. Emerson Tin. *Em Buca do “Lobato das Cartas”: A Construção da Imagem de Monteiro Lobato Diante se seus Destinatários*.
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000418763&fd=y>> Consultado em outubro de 2012.

seja sendo depositadas num arquivo público. Carta é literatura, então.
(Ibidem)

Estamos cientes que as missivas de Robert Shaw podem ser consideradas correspondência informal, pois eram o meio que o militar tinha ao seu dispor para revelar o que se passava no seu íntimo, relatar as suas experiências, expressar opiniões, sentimentos, anseios de cariz meramente pessoal ou de carácter utilitário, de quem está distante e pretende dar a conhecer o seu quotidiano à família e amigos à medida que o mesmo decorre. Todavia, ao serem alvo de publicação e, tendo em consideração o papel de destaque que o jovem militar desempenhou na Guerra Civil, estas cartas assumem uma relevância que ultrapassa a esfera pessoal, extravasando para a utilidade pública que as mesmas possam ter em termos históricos, literários, institucionais ou documentais, daí a possibilidade de serem encaradas como cartas de interesse literário.

A partir da análise de *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw* pretendemos levar a cabo um estudo a partir de cartas com o objetivo de analisar o período da história que as mesmas encerram, para além de aprofundar aspetos biográficos relativos ao Coronel Shaw, baseando-se nos dados colhidos nas missivas, mantendo o seu carácter acessório, documental, de comprovação de dados objetivos.

2.3. Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw

Esta obra editada por Russel Duncan, professor de História e co-diretor do projeto *Contemporary America* no Instituto de Inglês da Universidade de Copenhague, insere-se na vasta produção de livros, ensaios, compilações e edições, dedicada a temáticas de índole história, designadamente sobre a Guerra Civil Americana, e de natureza social destacando-se *Contemporary America*. Este trabalho foi efetuado em parceria com Joseph Goddard, professor associado da Universidade de Copenhaga, alvo de quatro edições, sendo a primeira de 2003 e a mais recente de 2013 debruça-se sobre aspetos da vida na América, combinando ideias originais sobre história, política, sociologia e estudos

culturais e abordando o papel internacional dos Estados Unidos no início do século XXI.

No campo das obras históricas importa mencionar o seu trabalho sobre uma personalidade que se destacou na Guerra Civil, o Coronel Shaw e que é o foco das suas duas obras. A primeira delas *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw* (título inspirado numa expressão retirada do discurso de William James no dia da inauguração do Shaw Memorial, 31 de maio de 1897, que se encontra no Anexo 3) é uma edição das cartas de Shaw, que foram compiladas a partir dos documentos de Robert Gould Shaw existentes em Harvard, a partir de coleções existentes no *Massachusetts Historical Society* e na *New York Public Library*, e de uma edição impressa privada das cartas datada de 1864.

A segunda obra, *Where Death and Glory Meet*, publicada em 1999, é uma expansão da introdução biográfica de Duncan apresentada em *Blue-Eyed Child of Fortune*. Os dois livros abordam o assunto de forma bastante profunda, tendo como fonte principal as cartas redigidas pelo Coronel.

No início da obra, o editor Russell Duncan, remete-nos para a possibilidade que esta edição nos dá de conhecer o Coronel e o período de tempo em que o mesmo serviu como militar, mas, simultaneamente, de desenvolver uma perceção mais burilada do nosso tempo, como podemos verificar através das suas palavras:

Beyond this limited tampering with what Robert wrote, Sarah and I have let him speak for himself. His prose is often eloquent, always articulate, intensively informative, amusing, heartwrenching, and provocative more than a century after he described himself in letters to his family and friends. As interlopers to words never meant for us to ponder, we can enjoy him and gain insight into his times and into ours. (Duncan 1992: xxiii)

Este volume dedicado à publicação de um considerável número de cartas que Robert Shaw escreveu durante o conflito, é uma compilação efetuada por Duncan, que através de um preâmbulo e de um prefácio (sendo o primeiro da autoria do Professor William S. McFeely¹⁰⁷ e o segundo da sua própria lavra) e de uma longa nota introdutória

¹⁰⁷ Dedicou-se à causa dos direitos civis na agitada década de 1960 e que desempenhou um papel fulcral na formulação do programa de estudos Afro-americanos.

que justifica a publicação das cartas, fazendo um enquadramento histórico e político do período em que Robert Shaw serviu no Exército da União, explorando duas questões fundamentais, uma relativa ao próprio Shaw, e a outra sobre a Guerra e a abolição. Assim, Duncan alude abertamente ao desconforto do jovem militar face ao seu papel como comandante do 54º Regimento, pois numa atitude semelhante aos seus contemporâneos brancos, acreditava na inferioridade dos negros, ficando atónito com o modo como estes mantinham as suas tendas, o seu comportamento e a sua integridade.

Talvez tivesse sido esta a razão pela qual recusou o comando do Regimento, apesar da promessa de mudança de patente de capitão a coronel e do pedido ter sido efetuado pelo governador de Massachusetts, John A. Andrew e ter sido entregue pessoalmente pelo seu pai, ao qual estava subjacente o peso da obrigação moral.

Este esboço biográfico de Robert Gould Shaw, delineado por Duncan, enfatiza a natureza religiosa da abolição da escravatura e o dever da família Shaw e do círculo social em que estavam inseridos de desempenharem um papel ativo na luta contra a mesma e a inserção da componente religiosa puritana/protestante, toma uma certa relevância para os abolicionistas de Boston cujo dever divino de servir no conflito se encontra ligado à luta contra a injustiça social.

A obra em análise não é um romance de estrutura epistolar, mas de um conjunto de missivas datadas e escritas por um signatário, Robert Shaw, não se destinando à simples comunicação de factos de natureza pessoal ou familiar, mas narrando acontecimentos de relevo do passado. Assim, esta coletânea de cartas de cariz autobiográfico revela-se de interesse social, histórico e político. A abordagem da escrita epistolar presente na obra, para além de funcionar como um manancial de dados biográficos sobre Robert Shaw, a sua família e amigos, ao relatar histórias pessoais inseridas no contexto da época, apresenta-nos também testemunhos históricos de valor, possibilitando o reconstruir da história de um determinado período.

Blue-Eyed Child of Fortune encontra-se dividida em dezasseis capítulos, tendo sido atribuído a cada um deles um título e a seleção de cartas apresentada tem um único interlocutor, dirigindo-se a diferentes destinatários, entre os quais, Francis George Shaw (pai), Sarah Blake Shaw (mãe) Susanne Shaw e Josephine Shaw (irmãs), George Curtis, Annie Haggerty (noiva e mulher), Charles Russel Lowell (Charley), Clemence e, muito embora a troca de cartas não seja revelada, está implícito o diálogo estabelecido entre os correspondentes.

Nas cartas compiladas, destacam-se vários elementos: anotações do lugar de escrita, data, saudação inicial indicando o destinatário, saudação final e signatário, sendo de salientar o *continuum* temporal que nos permite testemunhar e acompanhar o seu quotidiano à medida que ele decorre, mas também e devido ao seu tom autobiográfico, apresentar a consciência interna do signatário desvendando os seus pensamentos, inquietações, vivências, resoluções, assumindo um papel relevante na escrita de uma vida. Deste modo, a compilação e publicação das cartas torna-as de interesse e importância nacional, tendo em vista o seu mérito histórico.

O hiato temporal que medeia entre a primeira carta do capítulo um e a última do capítulo dezasseis é longo, pois abrange um período cujo início se deu a 5 de abril de 1861 e termina a 9 de julho de 1863, cerca de dois anos e três meses, contudo o período sobre o qual nos propomos debruçar decorre entre 4 de fevereiro e 18 de julho de 1863.

Apesar de estarmos cientes da importância de todos os capítulos da obra para a compreensão do papel de Robert Shaw na Guerra Civil, a nossa análise vai ter uma maior incidência nas cartas inseridas a partir do capítulo dez até ao dezasseis, que refletem o período em que ocorreu toda a dinâmica de aceitação do comando, formação e preparação do 54º Regimento, período esse abordado pelo realizador Edward Zwick, em *Glory*.

Apesar de a literatura ser arte e, de não ter compromisso com o real, no caso específico da obra editada por Duncan, tal facto não se verifica, pois o facto de as cartas redigidas pelo Coronel serem consideradas literárias, embora não sejam fruto da sua imaginação, muito pelo contrário, pois estamos perante um meio que nos permite acesso direto ao mundo interior de Shaw, mas também ao exterior, mais precisamente, às questões sociais e políticas que assolavam os Estados Unidos naquele tempo. Este relato íntimo, narrado na primeira pessoa, feito com o objetivo de partilhar com os seus interlocutores os seus pensamentos e os atos do seu quotidiano, registando momentos e perpetuando-os no tempo, revela-se uma manifestação da sua experiência pessoal, que não foi transfigurada ou recriada e, posteriormente, retransmitida. No entanto, o facto de Duncan ter efetuado uma seleção das cartas e as ter organizado em capítulos aos quais atribuiu um título, é, de certo modo, a criação de uma narrativa da sua exclusiva responsabilidade.

2.4. *One Gallant Rush: Robert Gould Shaw and His Brave Black Regiment*

The iron gate of our prison stands half open, one gallant rush ... will fling it wide.

Frederick Douglass

A afirmação de Frederick Douglass, citadas no prefácio de *One Gallant Rush* remetem-nos para a situação política e social que se vivia na América e que se encontra ligada à necessidade de abolição da escravatura e que carecia de líderes para que a sua concretização fosse uma realidade. Para Douglass e para os apoiantes da sua causa, esse libertador do Norte denominou-se Robert Shaw Gould e, nesta sua obra, Peter Burchard dá-nos a conhecer um apontamento muito particular da Guerra Civil Americana, assunto pelo qual possui um interesse profundo e que se refletiu na sua produção escrita.

Conhecido pelo seu trabalho como escritor, mas também como ilustrador de livros juvenis, Peter Burchard destacou-se na literatura infantil com temáticas dedicadas à escravatura, ao abolicionismo e à Guerra Civil Americana, sobretudo com as obras *Lincoln and Slavery*, de 1999, e *Frederick Douglass: For the Great Family of Man*, publicada 2007, tendo também escrito para adultos o livro: *One Gallant Rush: Robert Gould Shaw and His Brave Black Regiment*, publicado em 1965 e reimpresso em 1990.

Em 1966, Burchard tornou-se um *Guggenheim Fellow* tendo-lhe sido atribuída uma bolsa pela *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*,¹⁰⁸ que se destina a todos os que “have demonstrated exceptional capacity for productive scholarship or exceptional creative ability in the arts.”¹⁰⁹ Deste modo, a Fundação dava-lhe a possibilidade de desfrutar de períodos de tempo em que podia trabalhar com o máximo de liberdade criativa possível, estando livre das suas funções habituais.

Partindo das conceptualizações teóricas expostas no Capítulo II, da primeira parte do presente estudo, relativas à problemática da construção da narrativa histórica e da

¹⁰⁸ O Senador americano Simon Guggenheim e sua esposa Olga criaram esta Fundação, em 1925, em memória do filho que morreu a 26 de abril de 1922. A Fundação oferece bolsas de estudo para promover o desenvolvimento de estudiosos e artistas, ajudando-os a desenvolver pesquisas em qualquer campo de conhecimento e criação de qualquer das artes, sob as mais livres condições possíveis e sem distinção de raça, cor ou credo.

¹⁰⁹ John Simon Guggenheim Memorial Foundation – *site* oficial. Consultado em maio de 2011.
<<http://www.gf.org/about-the-foundation/the-fellowship/>>

narrativa literária, a obra *One Gallant Rush* pode ser considerada uma narrativa histórica, pois ao abordar acontecimentos reais e ao reconstruir a história de uma personagem de relevo do Exército da União, não recorre à ficção, a realidade histórica é mantida com o recurso às Cartas redigidas pela personagem histórica, com o intuito de capturar o seu espírito, a sua condição social e o enquadramento da época, sendo prestada atenção ao pormenor e mantida a fidelidade.

Segundo W.S. Tryon do *Boston Sunday Globe*, “Who needs to read historical fiction, when real history is as well done as this?”¹¹⁰ Com efeito, na obra de Burchard sobressaem os aspetos históricos retirados das cartas, dando-lhe uma dimensão “real”, pois o escritor serviu-se da memória e propõe uma recriação de factos reais, documentados. Por conseguinte, esta obra de cariz histórico tem de ser analisada sob a perspetiva da narrativa histórica tendo em consideração as principais características desta modalidade textual que cumpre objetivos distintos da narrativa literária. Burchard apropriou-se dos eventos e deu-lhes ordem e significado, com o intuito de envolver o leitor num mundo ao qual ele não tem acesso direto. Dessa forma, a subjetividade do escritor está implícita nesta narrativa histórica e revela-se através da seleção e organização dos dados, mas também na escrita do texto de cariz histórico. Partindo da opinião de Veyne, que preconiza que os eventos nunca aparecem de modo completo e direto, mas, sim, por meio de documentos e testemunhos parciais, sendo estes, portanto, apenas indícios. Consequentemente, o carácter lacunar da história confere-lhe uma certa incompletude, daí que o criador da narrativa histórica tenha a necessidade de armar a sua própria intriga.

Esta obra é formada por um curto prefácio do autor e de dezoito capítulos, estando estes apenas numerados, não exibindo títulos, e permite-nos descortinar, não só o meio familiar do Coronel, mas também o papel que a educação teve no desenvolvimento da sua personalidade, bem como examinar o envolvimento da família nas questões sociais e políticas da época, ampliando o alcance da sua atuação nas diferentes dimensões e momentos da sua vida.

No prefácio da obra é apresentada uma breve contextualização social e política que propiciou a criação do 54º Regimento de Negros de Massachusetts e gostaríamos de destacar as palavras de um dos oficiais de Shaw, William H. Simkins, quando tomou a resolução de servir sob o seu comando, realçando a urgência da concretização de uma

¹¹⁰ Citação retirada da contracapa da obra *One Gallant Rush*.

experiência inovadora que se prendia com o ingresso de negros nas fileiras do exército da União. Nas palavras do autor:

This is no hasty conclusion, no blind leap of an enthusiast, but the result of much hard thinking. It will not be at first, and probably not for a long time, an agreeable position, for many reasons too evident to state... then this is nothing but an experiment after all; but it is an experiment that I think it high time we should try, - an experiment which, the sooner we prove fortunate the sooner we can count upon an immense number of hardy troops ... an experiment which the sooner we prove unsuccessful, the sooner we shall establish an important truth and rid ourselves of a false hope. (Burchard 1965: xi)

Este passo importante para a história da América, mas também para o desenvolvimento dos direitos cívicos dos negros a nível global, foi possível quando no início de 1863, o Governador John Albin Andrew, de Massachusetts, recebeu autorização do Secretário de Guerra da Administração Lincoln, Edwin McMasters Stanton, para formar um regimento de negros, tendo sido considerado pelos líderes do movimento abolicionista como o resultado tangível e perfeito do seu trabalho, apoiando Robert Gould Shaw, que durante cinco meses comandou o 54º. Apesar de outros regimentos de negros terem sido homologados, coube ao jovem Coronel liderar um grupo que se viria a destacar pela sua bravura. “But it remained for Shaw, (...) to write a story of Negro bravery for all the world to see, to pave the way for widespread participation of the American Negro in what, with the signing of the Emancipation Proclamation, had become his own crusade.” (Burchard 1965: xii) Além disso, a participação dos negros e a sua atuação no ataque ao Forte Wagner convenceu os cidadãos que estes tinham um papel a desempenhar na vida do seu país, como observa o Coronel Thomas Wentworth Higginson:

The attack on Fort Wagner, with the picturesque and gallant death of young Colonel Shaw, made a great impression on the North, and did more than anything else, perhaps, to convince the public that Negro troops could fight well, not merely as skirmishers, but in line of battle. (*op. cit.* xii)

Gostaríamos de salientar a importância desta obra, que apesar de apresentar muitas referências às cartas redigidas por Robert Shaw, mencionando, algumas vezes, duplicação de informação, esclarece alguns pontos menos desenvolvidos ou abordados

superficialmente nas outras obras, particularmente nas suas missivas, o que nos permite um melhor entendimento da vida curta, mas preenchida de Robert Gould Shaw.

A partir das *Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw* pretendemos levar a cabo um estudo de modo a analisar o período histórico em questão, que será complementado com a obra *One Gallant Rush*. Assim, procederemos a uma análise comparativa que possibilitará complementaridade e, simultaneamente, esclarecer muitos dos aspetos apresentados, quer nas cartas quer na obra de Burchard, com o intuito de delinear o perfil do Coronel bem como documentarmos o seu papel na formação, treino e comando do 54º Regimento.

A organização cronológica de ambas dá-nos um encadeamento dos factos históricos e da sua relação causal apresentando uma sucessão de acontecimentos da vida privada e pública. As duas obras complementam-se e preenchem inúmeras lacunas que uma e outra apresentam, numa operação dialógica que potencia a coerência temática e a profusão de dados históricos que atestam a credibilidade da informação. Através das cartas tornamo-nos conhecedores do mundo interior de Shaw, uma vez que os acontecimentos são sentidos a partir da sua “voz”, pois embora tenham diferentes destinatários, o próprio signatário das cartas, Robert Shaw, regista as suas experiências de vida, na primeira pessoa, com base na sua visão da guerra e do mundo, sendo o seu espaço privado exposto, enquanto *One Gallant Rush* nos dá uma visão heróica.

Através das duas obras detetamos diferenças e semelhanças nas formas de narrar do discurso histórico e do literário e apercebemo-nos que os elementos pessoais e de carácter histórico estão intrinsecamente ligados, dando-nos uma imagem mais vasta da vida deste militar, que não se encontra condicionada à imagem do herói, comandante de um regimento ímpar na História Americana.

2.5. Robert Gould Shaw

Nascido a 10 de Outubro de 1837, em Boston, Robert Gould Shaw¹¹¹, filho de Francis George Shaw e de Sarah Blake Sturgis Shaw, foi educado no seio de uma família numerosa, formada principalmente por mulheres (mãe, as irmãs mais velhas Anna e Susanna, Josephine e Ellen, as mais novas). “Shaw was born into one of the nation’s richest families. He had all the advantages of the fortunate – the easy life, famous friends, the best schools, finest clothes, widest travels, ripest food, and richest drink the world could afford.” (Duncan 1999: 2) Mas também rodeado de tios e tias e amigos dos pais, aliados da União, como George e Willie Garrison, filhos do abolicionista e editor do *Liberator*, William Lloyd Garrison. Desde cedo, Robert foi confrontado com a imoralidade da escravatura, por ser uma temática recorrente nas conversas entre o grupo de amigos e frequentadores de sua casa. “In the best tradition of the nineteenth-century New England, the Shaws took their social obligations seriously, and by the time Robert Gould Shaw was born his parents had developed an interest in the blossoming antislavery crusade.” (Burchard 1965: 4)

Descendente de comerciantes ricos de Boston, em 1841, o seu pai, Francis Shaw, afastou-se dos negócios e mudou-se com a família para West Roxbury, Massachusetts, com o intuito de estar mais próximo da recém-criada comuna de Brook Farm. Como refere Duncan:

In 1841, thirty-two-year-old Francis Shaw, Robert’s father, retired from his business as a merchant and part-time lawyer and moved his family to West Roxbury, Massachusetts, to be near the newly established commune of Brook Farm. In this noncommercial world, he devoted the rest of his life to historical pursuits, family, and philanthropy. (Duncan 1999: 3)

Com efeito, no verão de 1841, o Reverendo George Ripley, editor do *The Dial* e membro do Clube Transcendental e um recente dissidente da Igreja Unitária, materializou

¹¹¹ No segundo Capítulo de *One Gallant Rush* são apresentados alguns dados biográficos de Shaw bem como o enquadramento social e político da sua família. Estes aspetos surgem também na introdução da obra editada por Duncan denominada “Robert Gould Shaw: a Biographical Essay,” mas decidimos aprofundar estas informações através de leituras complementares com o intuito de obtermos um retrato fiel do jovem oficial e do seu tempo.

a ideia que tinha concebido, em 1840, quando ele e seu amigo Theodore Parker participaram na Convenção da União Cristã em Groton, Massachusetts, que tinha sido organizada pelos “Second Adventists” e “Come-outers”- figuras que se tinham desvinculado de igrejas estabelecidas para “protestar contra todos os credos e seitas.” Esta convenção teve um efeito perturbador em Ripley, para quem o Cristianismo era um modo de redimir a sociedade e o indivíduo do pecado e que implicou a fundação de uma comunidade dedicada à abolição da escravidão, defendendo a igualdade de oportunidades educacionais e económicas para todos, com o fim de travar a escravidão e a servidão doméstica. Deste modo, foi fundada a sociedade comunal no círculo dos Transcendentalistas de Boston, numa tentativa cuidadosamente desenvolvida para escapar ao controle da sociedade dominante, formada por membros da elite intelectual de Nova Inglaterra, dos quais destacamos William Ellery Channing, John S. Dwight, Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller, Henry D. Thoreau, Nathaniel Hawthorne e Elizabeth P. Peabody. Havia, contudo, transcendentalistas que apesar de aprovarem a visão de Ripley, manifestavam uma posição antagónica face à questão do progresso humano ser conseguido através de indivíduos ou em comunidade, o que levou a que Ralph Waldo Emerson e Margaret Fuller recusassem fazer parte da comunidade, embora apoiassem moralmente a iniciativa.

O seu círculo literário, conhecido como o “Trancendental Club”, reunia com regularidade em Boston para discutir questões religiosas, sociais e filosóficas, no âmbito do movimento transcendentalista, considerado um produto do idealismo social da época, dos valores puritanos e das crenças liberais Unitárias, tendo provocado um exame minucioso nos fundamentos espirituais e morais da nova democracia.

Estes humanistas acreditavam “in an order of truth that transcends the sphere of the external senses.” (Holloway 1951: 127) e era sua convicção que os males sociais se deviam ao “lust of accumulation of personal objects” e a única maneira de os curar era “withdrawing from a competitive institutional society and setting up a new community, free of competition, commerce and the desire for accumulation.” (Johnpoll 1981: 93) A natureza e o seu lugar na esfera espiritual tornou-se um tema central para um crescente número de escritores deste movimento. Acreditava-se que a natureza era simbólica – um mistério vivo cheio de sinais. Os seres humanos eram o centro espiritual do Universo e só no homem se poderiam encontrar as indicações para a natureza, história e cosmos. Na conceção dos transcendentalistas, uma sociedade ideal era aquela em que o homem deveria ter uma vida melhor na terra, não sendo necessário esperar até à eternidade. Estas

crenças foram, mais tarde, enumeradas no ensaio *Nature* de Ralph Waldo e influenciaram o fundador de Brook Farm, George Ripley que se demitiu do seu sacerdócio da igreja Unitária, em 1840, e adquiriu a quinta com o intento de levar a cabo uma experiência social e económica baseada na filosofia transcendentalista verdadeiramente alternativa, como podemos constatar através da seguinte citação:

Ripley (...) had decided to relinquish his ministry, partly because, like Emerson before him, he felt his own position to be too out of phase with Unitarian orthodoxy, and partly because he had come to believe that his church (and specifically his congregation) had insulated itself from social injustices that were becoming even more apparent in the surrounding community. It is clear that for him Brook Farm would serve as an alternative, nondoctrinal, socially radical ministry. (Francis 1997: 42)

Numa carta dirigida a Emerson a 9 de Novembro de 1840, Ripley afirma que a comunidade poderia resolver o conflito entre a mente e o espírito, assegurando uma união mais natural entre o trabalho intelectual e o manual. Nas suas palavras:

To combine the thinker and the worker, as far as possible, in the same individual; to guarantee the highest mental freedom by providing all with labor, adapted to their tastes and talents, and securing to them the fruits of their industry, to do away with the necessity of menial services, opening the benefits of education and the profits of labor to all; and thus to prepare a society of liberal, intelligent and cultivated persons, whose relations with each other would permit a more simple and wholesome life than can be led amidst the pressure of our competitive institutions. (*op. cit.* 42)

A sociedade experimental Brook Farm formada por homens, mulheres e crianças que sonhavam com uma vida saudável e simples, aspirando ao estabelecimento de uma cooperação fraterna para garantir os benefícios de uma educação elevada a nível físico, intelectual e moral, considerados os suportes do progresso espiritual, possibilitando uma maior liberdade, simplicidade, honestidade, requinte e dignidade moral ao seu modo de vida, no sentido de “diminish the desire for successive accumulation by making the acquisition of individual property subservient to upright and disinterested uses” mas também de (...) guarantee to each other the means of physical support and of spiritual

progress and thus to impart a greater freedom, simplicity, truthfulness, refinement and moral dignity to our mode of life.” (Laidler 1927: 129)

Em 1841, o Brook Farm Institute foi constituído como uma cooperativa, tendo cada um dos membros-fundadores fixado residência com George e Sophie Ripley na casa principal da quinta chamada Hive (Colmeia). Fundada como uma sociedade anónima, Brook Farm prometia uma parte dos lucros da fazenda em troca de trabalho, o que impossibilitava a partilha das tarefas, a educação infantil comunitária e a consequente independência feminina disponibilizavam tempo para atividades de lazer e intelectuais. Os interessados poderiam comprar ações a quinhentos dólares cada e receber uma renda fixa, independentemente do tipo de trabalho que realizavam, tendo rapidamente atingido os cento e vinte membros.

A principal fonte de receita da comunidade era a escola *The Nest*, que disponibilizava três valências: pré-escolar, escola primária, e uma escola que preparava para a faculdade e que atraía não só americanos, mas também estrangeiros. Prestava também serviço na educação de adultos, em regime noturno e o plano de estudos incluía disciplinas de Filosofia, Matemática, Belas Artes, Latim, Grego, Alemão, Música e História, todavia a combinação do trabalho físico com os progressos intelectuais era considerada um objetivo basilar. “Its curriculum was a blend of the best classical education of the time and new methods.” (*Ibidem*)

Sendo uma verdadeira referência em virtude dos seus métodos inovadores, era frequentada por crianças e jovens pertencentes à elite americana “(...) its school had become a celebrated center whose new teaching methods and varied curriculum drew the children of wealthy New Englanders and reform-minded parents of other regions. (Guarneri 1994: 212) A escola tornou-se a “indústria” mais importante da comunidade e a sua principal ponte para a sociedade, em geral, pois em primeiro plano estava o esforço de Brook Farm para sarar a cisão mente-corpo, através de um currículo exigente e intelectualmente ambicioso, tornando-se numa escola de referência: “(...) It had become one of the finest boarding schools in New England, with a teaching staff composed entirely of graduates of Harvard and Radcliffe. (...) The school was so well respected that Harvard recommended it to students preparing for its college.” (*Ibidem*)

Desde a sua criação em 1841 até à falência em 1847, a comunidade desempenhou um papel de relevância na sociedade de então, tendo tido uma longevidade considerável para uma instituição desta natureza. Com efeito, “The point that must be emphasized from the outset is that the farm was a well-grounded institution which lasted nearly six years,

a respectable time for a utopian community.” (Francis 1997:38) Foi, também, considerada um desafio ao individualismo transcendentalista e ao sonho americano de uma sociedade cooperativa livre, tendo influenciado muitos movimentos sociais de reforma, como o abolicionismo, o associativismo, o movimento dos operários e o movimento pelos direitos das mulheres,

A família Shaw não esteve completamente inserida no estilo de vida comunal de Brook Farm, mas reunia-se todas as semanas com muitos elementos do grupo de intelectuais e de reformadores que faziam parte da comuna, incluindo R. W. Emerson, Nathaniel Hawthorne e Margaret Fuller. Francis Shaw e o seu cunhado George Russel apoiaram financeiramente o projeto até ao seu término.”Shaw’s parents joined Child in the American Anti-Slavery Society in 1838, and by 1842 Francis was working with the Boston Vigilance Committee to help runaway slaves to freedom.” (Duncan 1992: 4)

Nesse ano, Francis Shaw, Wendell Phillips e outros cinco elementos encabeçaram uma petição pedindo ao Congresso a imediata abolição da escravatura e do comércio escravo no Distrito de Colúmbia impondo também que os novos estados admitidos na União fossem anti-esclavagistas.

Robert Shaw frequentou a escola primária de Miss Mary Peabody em Brook Farm até 1846, mas devido ao declínio da comuna e à perda de visão de Sarah, Francis mudou-se com a família para a Ilha Staten com o intuito de se aproximar do especialista oftalmológico Samuel Mackenzie Elliot, tendo-se instalado no extremo norte da cidade de West New Brighton, um bairro literário de unitários e abolicionistas. Robert teve uma educação católica tendo frequentado o St. John’s College em Fordham, Nova Iorque, contudo as cartas que enviava para casa alertavam para a sua inadaptação à escola e aos professores. Apesar disso, permaneceu um semestre estudando Francês, Espanhol, Latim e Grego, dando também continuidade às suas aulas de violino. “I wish you hadn’t sent me here while you are on the Island, because I want to be there, and now I have to stay at his old lace. I’m sure I shan’t want to come here after vacation for I hate it like everything.” (Burchard 1965: 7) Os pais decidiram fazer uma longa viagem pela Europa e, em janeiro de 1851, toda a família se despediu de Fordham e partiu para Nova Iorque.

Nos anos seguintes a educação de Robert passou pelo colégio de Monsiuer e Madame Roulet Neuchâtel, na Suíça, onde seguiu um currículo rigoroso do qual faziam parte Geometria, Álgebra, Química, Geologia bem como seis línguas. Dedicou-se também ao teatro e à música, tendo disfrutado de aulas de piano e de violino. Apesar de ser um bom colégio, Robert nunca superou a ausência da família, em especial, da mãe

que se manteve a sua fiel confidente até à morte. No período que passou na Suíça, Robert tentou posicionar-se perante o mundo que o rodeava. Tinha crescido entre abolicionistas fervorosos e começou a avaliar se estaria à altura da dedicação dos seus pais à reforma social. A sua auto-busca coincidiu com o lançamento do livro de Harriet Beecher Stowe *Uncle Tom's Cabin*, em 1852, ao qual dedicou bastante tempo, tendo pesquisado artigos de jornal sobre a escravatura no Sul e a condescendência do Norte para com a *Fugitive Slave Law*. Para além desta procura interior, assolava-o uma preocupação que se prendia com a escolha da carreira. Numa das cartas que escreveu à família colocou a possibilidade de prosseguir os estudos em Harvard, à semelhança do pai, ou de frequentar West Point.

Em 1853, a família alugou uma casa em Sorrento, Nápoles, onde se manteve cerca de dez meses, tendo viajado por Roma, Florença e Heidelberg. Em Sorrento, conheceu a atriz Inglesa Frances Kemble, uma abolicionista que rejeitava a injustiça e o tratamento inumano. A ex-mulher de Pierce Butler, o dono de escravos mais rico da costa da Geórgia, narrou à família Shaw um episódio hediondo que tinha ocorrido na plantação de Butler, onde as escravas tinham sido espancadas. “She had developed deep concern for her husband’s slaves, tending the sick and defending the Negroes against injustice.” (*op. cit.* 10) Este relato provocou um enorme choque em Robert.

Estudou durante um ano em Itália e, depois de ter celebrado o dia 4 de julho de 1854, com a família, Shaw viajou com o pai para Hanover e, nos dois anos seguintes, a família contratou tutores privados para dar continuidade à sua educação clássica. Dedicou grande parte do seu tempo buscando o prazer mundano e a sua presença nos teatros, óperas e concertos, foi uma constante. Adorava literatura e música e era um frequentador assíduo de festas. “Shakespeare enchanted him, and he saw “A Midsummer Night’s Dream” eight times and “Hamlet” twice.” (Duncan 9) Apesar da sua vida social intensa, Shaw despendeu alguma atenção à questão da escravatura, mantendo-se informado sobre o que ia acontecendo no seu país através da leitura regular do *New York Daily Tribune* que para além das notícias locais e das batalhas da Guerra da Crimeia, publicava os sermões de Henry Ward Beecher sobre a abolição da escravatura e relatos de acontecimentos que envolviam escravos, como por exemplo, o relato de um escravo queimado vivo no estado de Alabama. “The story had made a vivid impression on Shaw. He wrote of the burning, ‘I didn’t think the last would ever happen again.’” (Burchard 14)

Os momentos agradáveis passados em Hanover eram perturbados pelos comentários pouco abonatórios da imprensa alemã face à América. “He complained that

German journalists picked up and magnified his country's faults and printed little about her virtues. (*op. cit.* 13)

Em agosto de 1854, viajou para a Noruega com os colegas, passou o Natal em Paris e na semana seguinte partiu para Berlim, deixando Hanover, a 1 de abril, em direção à América.

Enquanto adolescente, Shaw resignou-se ao *status quo* e consciencializou-se do pouco que poderia fazer face à escravatura: “I don't see how one man could do much against slavery.”; “I don't want to become a reformer Apostle, or anything of that kind.” (Duncan 7) Questionou, também, as suas crenças religiosas, apesar da educação cristã no colégio jesuíta e da educação familiar unitária. Ao invés dos seus pais, não se dedicou a nenhuma igreja ou religião, tendo frequentado cultos protestantes de diversos grupos.

Ao regressar à Ilha Staten proveniente da Europa, em maio de 1856, decidiu ingressar na Universidade de Harvard, situada em Cambridge, no estado de Massachusetts, todavia, em outubro, sentindo que não se encontrava preparado para as exigências académicas da universidade, equacionou a possibilidade de desistir, um aspeto também referido na obra de Duncan, “By October, he discovered that he had not prepared well for Harvard's academic demands and threatened to leave school to “go into a store” if “at the end of the year I stand very low.” (Duncan 11) A sua excelência era notada nas atividades extracurriculares, destacando-se o futebol (sentindo-se um pouco complexado pela sua baixa estatura), remo e boxe, mas também no campo musical, pois tocava violino e integrou um grupo musical, ademais adorava socializar. Interessou-se pela política e acreditava que o Sul deveria ser banido da União:

I can't help hoping there will be disunion some time, and I suppose there will be before many years. I have been looking over a good many books lately about America, and almost all say that slavery is the only fault in America, and we get as much blame for it as the southerners, and besides, the disgrace of all their shameful actions (...) (*op. cit.* 17)

Dedicou-se também às atividades abolicionistas, uma vez que era visitante assíduo da casa de James Russell Lowell e todos os domingos assistia aos sermões contra a escravatura feitos por Theodore Parker na igreja. Apesar de se encontrar imbuído desse espírito, Shaw não demonstrava grande interesse pela causa.

Em março de 1860, Shaw efetuou uma mudança brusca na sua vida. Abandonou Harvard e dedicou-se aos negócios, começando a trabalhar na firma do tio em Nova Iorque. Porém, em 1861, duvidando das suas capacidades e talento para o negócio, entrou em estado depressivo.

(...) the routine of business life soon became tiresome. Shaw plodded away, in an unfamiliar style of life. He found little promise in his endeavors, lacked confidence in his ability to advance, yet found contentment too weak a brew for a man of his age. (...) He savored the freedom of his Sundays and his after hours, but he was no better fitted for the world of business than for a life of scholarship. (Burchard 23)

No verão de 1860, interessou-se pela política enquanto decorria a eleição presencial, tendo apoiado a campanha de Lincoln e a sua consciência despertou para a causa abolicionista, ao ser confrontado com um discurso, anti-Lincoln e a favor da escravatura, de William Lowndes Yancy:

So, then, gentlemen, this institution is necessary to your prosperity as well as to ours. It is an institution, too, that doesn't harm you, for we don't let our niggers run about to injure anybody (laughter); we keep them; they never steal from you; they don't trouble you even with that peculiar stench, which is very good in the nose of the Southern man, but intolerable in the nose of a Northerner." (*op. cit.* 24)

Em Novembro desse ano, Shaw votou pela primeira vez. A escolha de Abraham Lincoln para a Casa Branca, que defendia pontos de vista abolicionistas, acelerou a questão da secessão e intensificou o movimento no Sul para abandonar a União, originando um momento de crise nacional: "He knew, as everyone seemed to know, that trouble lay ahead, but soon after the election he took a holiday from work ... forgot about his discontent and his country's troubles. He went to Boston, and then to Niagara and Toronto." (*Ibidem*)

Quando Lincoln discursou a 4 de março de 1861, parecia óbvio que a nação se encontrava no caminho da rebelião aberta e do conflito armado, tendo a Guerra Civil começado no mês seguinte com o ataque ao Forte Sumter. "We have been in a great state of excitement about Fort Sumter. First it was to be evacuated, then re-enforced." (*op. cit.* 26) Numa carta dirigida a Susie, datada de cinco de abril refere o reforço dos fortes do Sul e o estado de prontidão dos navios de guerra com o objetivo de oferecer resistência:

We have exciting news today from the south. It is now almost certain that Mr. Lincoln is going to re-enforce the United States forts, and in that case the Southerners will almost surely resist. All the vessels of the Navy are being got ready for sea, and several sail from here today. Lincoln kept his own counsel so well hitherto that the newspapers have not been able to get at anything, and have consequently been filled with the most extraordinary rumors. But, now that almost all the important appointments have been made, and the State elections, &c. are over, it is the universal belief that something decisive is to be done... For my part I want to see the Southern States either brought back by force, or else recognized as independent. (*op. cit.* 27)

Apoiando a interpretação da constituição de Lincoln, Shaw defende um ataque armado na tentativa de recuperar o que tinha sido usurpado, assegurando o seu apoio a Lincoln e mostrando orgulho pelo seu país: "A great many people say they are ashamed of their country but I feel proud that we have at last taken such a long step forward as to turn out the pro-slavery government which has been disgracing us for so long." (*op. cit.* 28)

Em consonância com o momento de mudança que se estava a viver, o jovem alistou-se num regimento de milícias, o *Seventh New York National Guard*, tomando parte em exercícios, duas vezes por semana. Formado numa reunião que ocorreu numa noite de agosto de 1824, na velha Shakespeare Tavern, o 7º era o orgulho da cidade e quando o Forte Sumter foi atacado, Lincoln convocou as tropas para defenderem a capital e o regimento encontrou-se entre os primeiros a responder. "On April 15, Lincoln called for 75,000 men to rush to the defense of Washington. New York's Seventh was one of the first to respond." (*Ibidem*)

2.5.1. A Carreira Militar de Robert Shaw

O percurso pessoal e profissional de Shaw toma um rumo inesperado, segundo a informação do capítulo um da obra de Duncan e do capítulo seis de *One Gallant Rush*.

Na obra de Duncan surge um enquadramento político relacionado com o resultado das eleições presidenciais que vai desencadear o conflito entre Norte e Sul, mormente a

questão da escravatura num país criado no ideário da liberdade dos seres humanos. Perante a resposta dos Estados do Sul em avançarem com a secessão, Lincoln respondeu “in your hands, my dissatisfied fellow countrymen, and not in mine, is the momentous issue of civil war.” (Duncan 70) Na primeira carta incluída neste capítulo e dirigida a Susie, datada de 5 de abril de 1861, Shaw apresenta o seu ponto de vista face à situação do país:

(...) I want to see the Southern States either brought back by force, or else recognized as independent; and as Lincoln cannot do as he likes, but must abide by the Constitution, I don't see what he can do but collect the revenue and re-take, by force of arms, the United States property which they have stolen. (*op. cit.* 71)

Após o presidente ter convocado setenta e cinco mil homens com o objetivo de proteger Washington, Shaw sendo um elemento do 7º Regimento, foi chamado a participar na vida política e, antes da partida do regimento, escreveu várias missivas para a família. Na que redigiu para o pai menciona a necessidade de partir para cumprir a sua missão, lamentando, contudo, o facto de deixar os amigos. “We go off tomorrow afternoon, and hope to be in Washington the following day. I want very much to go, and with me, as with most others, the only hard part is leaving our friends.” (Burchard 29) Ao escrever para a mãe revela que a chegada do regimento a Washington poderá resolver a questão com muita brevidade. Além disso, o seu Coronel, Marshall Lefferts, afirmou que o 7º Regimento irá resolver um problema atual pontual e que será substituído por tropas vindas de outros estados. Na mensagem para a irmã Susie, escrita em Nova Iorque no dia 18 de abril de 1861, sossega-a explicando que a missão não envolve qualquer perigo, pois a dimensão da força armada criada seria um fator dissuasor, a menos que as forças do Sul se conseguissem organizar num curto espaço de tempo, o que não parecia ser muito exequível. (Duncan 75) Descreve, ainda, o sentir do povo de Nova Iorque ao assistir à partida triunfal do 7º Regimento:

Men stood in the streets in knots, talking of days that lay ahead. Other soldiers had passed through the streets of the city, but this was the day when, for New York, the war would begin in earnest. The star and stripes flew from poles on the houses and churches, over store windows (...) The time of the Seventh's departure had been noised abroad and by noon a million people thronged the line of march. (Burchard 30)

A publicação das ordens de marcha trouxe um sem-fim de recrutas, perfazendo o regimento mil homens e, antes da partida, surgiram notícias do ataque ao 6º Regimento de Massachusetts em Baltimore. “Blood had been shed” tornando um imperativo o avanço do 7º Regimento para o local. Sendo o primeiro derramamento de sangue da guerra teve como resultado a morte de quatro soldados e de trinta e seis feridos, doze civis mortos e inúmeros feridos.

Ao chegar a Baltimore, o 7º Regimento foi recebido com alegria “There were thunderous cheers as the regiment moved into Lafayette Place (...) Shaw was the flank man of his platoon. The people caught hold of his hand, slapped him on the back, yelling and screaming like wild men.”(*op. cit.* 31) Este movimento civil de apoio ao 7º ficaria para sempre registado quer na multidão quer nos soldados “It was worth a life, that march. Only one who passed, as we did, through that tempest of cheers, two miles long, can know the terrible enthusiasm of the occasion.” (*Ibidem*) Cartas foram enviadas via telégrafo para Nova Iorque para anunciar a passagem do regimento por outras cidades e aldeias, onde eram feitas vigílias durante a noite, tendo o povo reagido de modo exemplar, alimentando e acarinhando os seus soldados. “Women came to city stations and whistle stops laden with boxes of sandwiches, cookies and pots of hot coffee, men pressed pints of whiskey and cedar boxes of cigars into the hands of the soldier boys.” Em Filadélfia, a recepção foi similar, “(...) its people did the soldiers proud. (...) A mountain of bread was already piled up in the station (...) It is a poor art of Philadelphia; but whatever they had in the shops or the houses seemed to be at our disposition.” (*op. cit.* 32)

À chegada a Washington, desfilaram em frente à casa Branca e um jornalista descreveu a reação do presidente: “Mr. Lincoln was the happiest-looking man in town as the regiment was marching by him.” (*op. cit.* 35) e, no dia seguinte, houve a cerimónia de juramento dos homens do regimento que permaneceriam ao serviço do governo federal por trinta dias e Shaw descreveu Lincoln da seguinte maneira:

Old Abe stood out in front of us, looking as pleasant and kind as possible, and, when we presented arms, took off his hat in the most awkward way, putting it on again with his hand on the back of the rim, country fashion. A boy came up with a pail of water for us, and the President took a great swig from it as it passed. (*Ibidem*)

As companhias do 7º Regimento ficaram aquarteladas em diferentes locais, tendo Shaw permanecido na House of Representatives. Ao percorrer as ruas da cidade, tomou consciência que a mesma se encontrava sob vigilância constante:

All the bridges were heavily guarded and precautions had been taken to guard against landings by boat or raft or the upper and lower banks of the Potomac River. Earthworks had been thrown up around the city, the public buildings were barricaded and howitzers mounted on either side of the rear entrance of the Capitol building, the front entrance being closed. Shaw found that the city, ‘with the exception of the White House grounds, and some other public buildings, is a pretty poor place.’ (*op. cit.* 36)

Para Shaw, esta incursão no serviço militar revelava-se agradável, pois “He stood guard, did his share of a private’s menial chores.” (*Ibidem*) e no dia 30 de abril surgiu a oportunidade de conhecer o Presidente Lincoln pessoalmente e descreveu a impressão que ele lhe causou:

(...) Mr. Lincoln was sitting at a desk perfectly covered with papers of every description. He got up and shook hands with us both, in the most cordial way, asked us to be seated, and seemed quite glad to have us come. (...) It is easy to see why he is so popular with all who come into contact with him. His voice is very pleasant (...) He gives you the impression, too, of being a gentleman. (...) we were very much pleased with what we saw of him. (*Ibidem*)

Apesar de o seu alistamento pressupor apenas uma missão de curta duração, Shaw decidiu permanecer no exército, pois sentia-se qualificado para ser oficial e requereu uma comissão num regimento de Massachusetts tendo no dia 2 de maio, recebido a notícia de que tinha sido destacado como segundo-tenente para o 2º Regimento de Massachusetts. Deste modo, o jovem encontrou no exército a sua verdadeira vocação:

While he never found himself in the worlds of scholars, reformers, or businessmen, this short, blond, small-boned, blue-eyed youth discovered himself among the living dead soldiers of war. A boy who could not adapt to the discipline in civilian circles became a good soldier who followed orders and expected the same from others. (Duncan 14)

No âmbito do seu destacamento para o 2º regimento, a 18 de maio, para West Roxbury, mais precisamente para o local onde o Brook Farm Institute se tinha desenvolvido, encontramos uma alusão a este facto em ambas as obras. Assim, no capítulo sete de *One Gallant Rush* surge uma referência à localização bem como a duração do período de alistamento, conforme podemos verificar através da seguinte transcrição da obra: “The Massachusetts Second, one of the early regiments enlisting its men for three years or the duration of the war, was forming and training on the site where Brook Farm had stood and Shaw felt very much at home there.” (Burchard 38) Aparecendo também uma referência à quinta na obra editada por Duncan, numa carta datada de 19 de maio de 1861, dirigida à mãe “It is very odd to be at Brook Farm. The cottage is the only one of the old houses that remains. There is a new house on the site of the “Hive” (...) “(Duncan 101)

Também nesta missiva, Shaw tenta sossegar a mãe quanto à sua saúde, dizendo-lhe: “You must recollect that there is no danger of my being ill (...) I assure you I am not very careless about myself.” (*Ibidem*) O jovem militar menciona que um oficial tem mais privilégios que um soldado raso, pois “We have cots to sleep on, much better fare, and servants in abundance from among the men.” (*Ibidem*)

Neste acampamento, Shaw tomou parte em exercícios com a sua companhia, estudou ciência militar, tratou de papelada e visitou amigos e familiares em Boston. Acreditando-se que uma marcha contra Richmond, a capital da Confederação, poderia colocar um ponto final na guerra, o 2º regimento deslocou-se para Sul em direção a Charleston. As forças da União tinham ordens para manter o exército da Confederação ocupado, de modo a evitar a reunião de forças em Manassas para se proceder a um ataque surpresa. Porém, o confronto entre os dois exércitos revelou-se sangrento e desastroso para a União, pois perante um contra-ataque inesperado as tropas bateram em retirada em direção a Washington.

Considerada a primeira grande batalha, Bull Run foi travada no dia 21 de julho de 1861 e levou o presidente Lincoln a convocar o General McClellan para que colocasse ordem no caos que reinava em Washington. Nesta altura, a tarefa de Shaw resumia-se à captura de escravos foragidos e a sua devolução aos amos, embora contra os seus princípios. “Shaw found this duty painful but (...) he had no choice but to obey his government whose policy toward slavery, as long as the slaves in question were not actively engaged in pursuit of the rebellion, was to let it stand.” (Burchard 43) Todavia

Shaw acreditava que os negros tinham um papel preponderante no *terminus* da guerra, proporcionando-lhes o acesso a informações privilegiadas sobre o inimigo, mas também fazendo parte do Exército da União: “I have no doubt they could give more information about the enemy than anyone else, and that there would be nothing easier than to have a line of spies right into their camp. What a lick it would be to them, to call all the blacks in the country to come and enlist in our army!” (*op. cit.* 45)

Esta reflexão surgiu como um eco das ideias de Frederick Douglass que escreveu na sua publicação *Monthly* que uma guerra branda seria uma guerra longa que poderia ser terminada na terra onde tinha sido gerada, mas para tal: “Let the slaves and free colored people be called into service, and formed into a liberating army to march into the South and raise the banner of Emancipation among the slaves.” (*Ibidem*)

Segundo a informação da obra de Burchard, Shaw não participou da Batalha de Bull Run e o seu contacto com a guerra tinha sido apenas através do visionamento de um piquete em fuga. Os seus dias eram preenchidos com alvoradas, papelada, exercícios e paradas. No conteúdo de uma carta escrita para a mãe no dia 23 de julho de 1861 o militar reitera a não participação nesse combate, mas também a sua ignorância relativamente ao local para onde seriam enviados: “Today we have heard of the fight at Mannassas Gap & expect to be ordered at any moment.” (Duncan 118) Shaw menciona ainda que o seu regimento faz parte de um grande exército e que os três meses de contacto com as milícias, a quem era permitido algumas liberdades, tinha afetado a sua disciplina, todavia considera que: “It is the best regiment I have seen yet, and I hope we shall be able to continue as well as we have begun.” (*op. cit.* 119)

Quanto ao evoluir do conflito,¹¹² surgem referências no capítulo oito da obra de Burchard e no capítulo sete da de Duncan. Na madrugada do dia 22 de outubro, o 2º marchou em direção a Potomac para auxiliar uma brigada comandada pelo Coronel Baker que enfrentava uma situação complicada em Ball’s Bluff. Ao chegarem a Conrad’s Ferry descobriram que a brigada de Baker, incluindo o 15º e 20º Regimentos de Massachusetts tinham sido derrotados por uma força Confederada e o resultado tinha sido catastrófico, conforme podemos verificar através da seguinte citação:

The Federal soldiers had been ferried to Virginia in an old yawl, a scow and an assortment of rowboats, the river being quite deep and about three quarters of a mile

¹¹² No anexo 10, encontra-se um mapa com as batalhas travadas entre 1861-1862.

wide at that point. Having been driven back to the river from the vicinity of Leesburg, some had swum or been ferried across the Maryland side and many more had drowned in the flight. Wounded Yankees, recently ferried back to Maryland, were lying in rows on the sodden ground waiting to be taken to the hospital. (Burchard 48)

Perante os resultados cruéis da guerra, materializados no número de mortes e de feridos, mas também quando, na manhã seguinte, Shaw viu um destacamento de Yankees atravessarem o rio hasteando uma bandeira de tréguas para enterrarem os seus mortos, um sentimento de revolta e de impaciência apoderou-se dele.

Outro aspeto importante prendia-se com o desenrolar das estações do ano e com a alteração das condições do tempo, que não permitiriam a evolução do conflito, antes pelo contrário, revelava-se um tempo de inação, tornando a Virgínia irrelevante no teatro de guerra, situando-se o foco no oeste. O regimento debatia-se com um problema grave de alcoolismo que colocava em descrédito o serviço dos seus soldados e o General Bunks emitiu uma ordem, a 10 de fevereiro, no sentido de resolver esta questão.

Seguindo ordens de McClellan, o 2º Regimento movimentou-se para a Virgínia e, no dia 28 de fevereiro, entrou em Charleston, tendo-se instalado no tribunal onde o abolicionista John Brown tinha sido julgado, condenado e enforcado, em virtude do assalto dramático e da incursão militar provocada por ativistas abolicionistas ao arsenal federal de Harpers Ferry, na Virgínia, levado a cabo em 16 de outubro de 1859, com o intuito de usar as armas numa rebelião contra a escravatura.

Os oficiais encontraram registos no escritório de Andrew Hunter, o seu advogado e Shaw estava fascinado com o material, destacando as cartas que tinham sido enviadas de todo o país, quer intercedendo para que a pena não fosse aplicada quer apelando para que Brown fosse executado sem delongas. Segundo um correspondente anónimo de Nova Iorque, Thomas Wentworth Higginson, pastor da igreja livre de Worcester, Massachusetts, um abolicionista radical, tinha tido um papel preponderante no apoio a Brown e outros apoiantes tiveram de procurar exílio no Canadá temendo represálias, após a captura de Brown.

McClellan foi destituído do seu posto como general de todos os exércitos, tendo mantido apenas o comando do exército de Potomac. O Coronel Gordon, que fazia parte do corpo de Banks, foi enviado para Winchester onde corria o rumor que uma grande força federal se encontrava em apuros, confrontando-se com o exército de Jackson.

Apesar de se ter verificado que o rumor era infundado, este seria uma antevisão do que iria acontecer.

Lincoln preferia uma campanha terrestre em direção a Richmond, mas McClellan anunciou uma manobra anfíbia em que o Exército da União iria desembarcar na Península da Virgínia, com o objetivo de contornar o exército confederado do General Joseph E. Johnston. McClellan colocou a campanha da península em ação deslocando homens e equipamentos. “By the end of the month, 75,000 soldiers and a variety of equipment, including a brace of observation balloons, would be in the vicinity of Fortress Monroe making ready to advance on Richmond.” (*op. cit.* 53) Apesar de ser detentor de uma posição forte, McClellan não conseguiu tirar partido dessa vantagem tática e quando os homens de Gordon chegaram, a batalha estava terminada e perante os seus olhos encontravam-se prisioneiros e feridos de ambos os lados. “The majority of the wounded (...) had been left “on bar floors of the hotels and public buildings without even straw to lie upon.” He found about twenty dead men laid out in the entry of the courthouse with the capes of their overcoats over their faces. “ (*op. cit.* 54)

No mês de Maio, Stanton decidiu que as tropas de Banks deveriam ser divididas, assim alguns regimentos regressaram a Strasburg, entre eles o 2º Regimento, e os outros deslocaram-se para Fredericksburg. Pela primeira vez, Shaw colocou a possibilidade de servir num regimento de negros e, numa carta dirigida ao pai, datada de 19 de maio, deu conta das *démarches* efetuadas pelo Major Copeland:

You will be surprised to see that I am in Washington. I came down with Major Copeland to see if I could assist him at all, in a plan he has made for getting up a black regiment. He says, very justly, that it would be much wiser to enlist men in the North, who have had the courage to run away, and have already suffered for their freedom, than to take them all from contrabands at Port Royal and other places (...) Copeland wants me to take hold of the black regiment with him, if he can get permission to raise it, and offers me a major’s commission in it. (...) Copeland thinks that the raising [of] black regiments will be an era in our history, and the greatest thing that has ever been done for the negro race.” (Duncan 202)

Devido a uma divergência com a Administração, Copeland foi afastado e o projeto suspenso. Quando servia sob o comando de Banks, em Shenandoah Valley, Stonewall Jackson lançou uma campanha aguerrida contra as forças de Banks que seriam perseguidas e impelidas para o outro lado do rio Potomac. Neste confronto, a vida de

Shaw foi salva pelo seu relógio de ouro que repeliu a bala. “The ball would undoubtedly have entered my stomach, and as it was, bruised my hip a good deal. The watch was in the pocket of my vest, though I almost always carry it in my fob. I felt a violent blow and a burning sensation in my side (...)” (Burchard 57), mas na carta dirigida ao pai escrita no dia 27 de maio de 1862, Shaw dá-nos o seu sentir relativamente ao modo como a sua família sentiria se ele tivesse perecido: “(...) when I felt the blow on my side & found my watch had stopped the ball, the first thing I thought of was how you all would have felt if I had been left on that infernal pavement and it seemed as if I could see you all standing on the piazza just before I came away.” (Duncan 205)

Em julho, Shaw foi convidado para fazer parte das forças de Gordon, conforme informação constante da carta datada de 4 de julho dirigida à mãe, “(...) I am now A.D.C. to General Gordon.”¹¹³ (*op. cit.* 216) e, em agosto, quando a segunda campanha de Bull Run tomou forma, pela segunda vez, teve contato direto com a guerra, quando no dia 9 as forças da União comandadas por Banks atacaram as tropas confederadas lideradas por Jackson, perto de Cedar Mountain, quando estas tentavam impedir um avanço da União para o centro de Virgínia. “Here a battle was fought in which Jackson was at first thrown off balance, then swept the field driving Banks before him.” (Burchard 59) Quando parecia irreversível uma vitória da União, um contra-ataque confederado inesperado, deu a vitória a Jackson. Porém esta seria apenas uma série de movimentações que Lee iria imprimir no sentido de coagir as forças da União a refugiarem-se em Rappahannock, onde seriam esmagadas por Lee, na segunda batalha de Bull Run, ofensiva onde o 2º regimento não tomou parte.

Após o desastroso desempenho das forças da União contra Lee, mudanças substanciais foram implementadas no exército de Potomac e Lincoln, apesar das divergências estratégicas que o opunham a McClellan, escolheu-o para reorganizar o exército. Embora o posicionamento de Lee fosse desconhecido e McClellan não planeasse deixar a capital desprotegida, um revés do destino colocou nas suas mãos um documento que tinha sido extraviado por um dos oficiais do inimigo, contendo instruções inerentes à campanha que estavam a desenvolver no Norte.

No dia 17 de setembro de 1862, Lee e McClellan enfrentaram-se perto de Antietam Creek, em Sharpsburg, Maryland, na primeira batalha travada no Norte e, apesar da sua superioridade numérica, McClellan não a utilizou para esmagar o exército

¹¹³ A.D.C. abreviatura de ajudante de campo.

de Lee, contendo, no entanto, o avanço confederado no Norte. Neste confronto feroz Shaw quase que saiu ileso bem como a sua companhia: “Captain Shaw came away from the bloodiest day of the civil War with no more than a bruise on his neck where he had been struck by a spent ball. (...) He reported one killed and five wounded.” (*op. cit.* 65) Embora o resultado de Antietam Creek fosse inconclusivo, esta batalha continua a ser considerada a mais sangrenta com um registo de mais de vinte e duas mil vítimas. Além disso, esta vitória tática deu a Abraham Lincoln o apoio político que precisava para emitir a sua Proclamação de Emancipação. “He presented it modestly but with the confidence of a man who believed that he was the instrument of God’s will.” (*op. cit.* 66)

Várias reações de júbilo, mas também de repúdio surgiram e Shaw exteriorizou o sentir de um soldado que não vislumbrava qualquer aplicação prática da mesma, embora fosse “the right thing to do,” mas para uma medida desta natureza e tomada antes do fim da guerra, as consequências nefastas prevaleceriam sob as benéficas.

So the Proclamation of Emancipation has come at last, or rather its forerunner. I suppose you are all very much excited about it. For my part, I can’t see what practical good it can do now. Wherever our army has been there remain no slaves, and the Proclamation will not free them where we don’t go. (*op. cit.* 67)

Outra preocupação assolava Shaw que se prendia com os prisioneiros de guerra. “Jeff Davies will soon issue a proclamation threatening to hang every prisoner they take, and will make this a war of extermination.” (*Ibidem*) e confessa que nunca tinha sentido tão intensamente um ímpeto para lutar “I never felt, before, the excitement which makes a man want to rush into the fight, but I did that day.” (Duncan 242), porém após Antietam, cada batalha o faz desejar mais veementemente o fim da guerra. “It seems as if nothing could justify a battle like that of the 17th, and the horrors inseparable from it. (...) If this had been the last battle, what a blessing it would be.” (Burchard 68) A par da sua vida militar, a sua vida pessoal também se desenvolve quando propõe casamento a Annie Haggerty.

Durante os vinte meses em que serviu no 2º Regimento de Massachusetts, Shaw tomou consciência do tipo de camaradagem que se desenvolve e da partilha de experiências inimagináveis que fortalece os laços criados entre “brothers in arms”, “He depended on them, and they on him, for life and honour.” (Duncan 15) Entrou na guerra com a ingenuidade da sua geração de que esta não seria apenas curta, mas também que o

número de baixas seria reduzido, todavia a realidade revelou-se assaz diferente. A situação política intensificou-se e a necessidade de recrutamento de mais homens para as fileiras do Exército da União deu um impulso à carreira deste jovem militar com a proposta de formação de um regimento de negros.

2.5.1.1. Robert Shaw “a nigger colonel”- Primeiros Passos na Formação e Organização do 54º Regimento

A aceitação do comando por parte de Shaw merece destaque em ambas as obras. Contudo, apesar de utilizarmos referências das duas obras decidimos dar mais destaque às cartas, em virtude de o relato ser feito pelo próprio militar, que para além das questões meramente pessoais ou utilitárias, gera um espaço dialógico de interação com os seus interlocutores, passando um testemunho, mas, em simultâneo, tentando agir sobre a sua opinião e cognição.

Assim, no Capítulo X de *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, intitulado “I as a nigger colonel”, são reveladas as diligências efetuadas para que Shaw aceitasse o comando do 54º Regimento, através de dez cartas escritas, de 4 a 21 de fevereiro de 1863, sendo quatro dirigidas à noiva (Annie), três ao pai, uma à mãe, uma à Mimi e a última a Charley, tendo escrito as três primeiras em Stafford e as restantes em Boston.

Analisando as cartas quanto à forma, notamos que todas elas são iniciadas com a identificação do local onde Shaw se encontra e da data. Neste tipo de texto, o lugar e a data são elementos que nos permitem orientar quanto ao espaço e ao tempo em que as cartas foram escritas.

As cartas de Shaw apresentam a saudação inicial e terminam com a despedida e a assinatura e algumas têm *Post Scriptum*. Na saudação inicial, as expressões que Shaw utiliza para se dirigir aos diferentes destinatários começam por “My dear” seguido do nome, grau de parentesco, exceto uma endereçada à noiva que começa por “Dearest Annie”.

Na despedida são usadas diferentes expressões que estão relacionadas com o interlocutor. Assim as expressões carinhosas são dirigidas à noiva: “Your affectionate

Rob”, “With a great deal of love, (more every day) your Rob”, “With much affection, your Rob”, “Always, with great love, yours, Rob”, enquanto que para o pai “Affectionately, your son” “In haste, Your affectionate Son”, para a mãe “Ever your loving son”.

Quanto ao assunto que abordam, as cartas que indicamos dão a conhecer as diligências efetuadas pelo Governador Andrew para que Shaw aceitasse o comando do recém-aprovado regimento de negros.

Através da primeira carta datada de dia 4 de Fevereiro ficamos a saber que o pai o tinha visitado, sendo portador da oferta do Governador Andrew do posto de coronel para o novo regimento de negros, um cargo de chefia de grande importância e o tom da proposta do governador deixava antever que seria uma grande honra se Robert a aceitasse, como podemos constatar através do excerto da carta:

Father has just left here. He came down yesterday, and brought me an offer from Governor Andrew of the Colonelcy of his new black regiment. The Governor considers it a most important command; and I could not help feeling from the tone of his letter, that he did me a great honour in offering it to me. (Duncan 283)

Esta informação é complementada com a transcrição da carta do Governador, que citamos:

Captain,

I am about to organize in Massachusetts a Colored Regiment as part of the volunteer quota of this State – the commissioned officers to be white men. I have today written your Father expressing to him my sense of the importance of this undertaking, and requesting him to forward to you this letter, in which I offer to you the Commission of Colonel over it. The Lieutenant Colonelcy I have offered to Captain Hollowell of the Twentieth Massachusetts Regiment. It is important to the organization of this regiment that I should receive your reply to this offer at the earliest day consistent with your ability to arrive at a deliberate conclusion on the subject.

Respectfully and very truly yours,

John A. Andrew

Governor of Massachusetts.

(Burchard 71)

Como podemos observar, trata-se de uma carta em que a saudação inicial e a despedida se caracterizam pelo grau de formalidade que existe entre o Governador e Shaw. Destacamos as marcas dos interlocutores que é feita através dos pronomes pessoais “I” referentes à pessoa que escreve, neste caso, o Governador, e “you” alusivo à pessoa a quem se escreve, Shaw. Nota-se a predominância de formas verbais no presente “am”, “offer”, “is” que indicam o tempo em que se situa o remetente, ou seja, o tempo presente.

É notória a objetividade da mensagem, a linguagem simples e a utilização de vocabulário adstrito ao meio militar, que se encontra em sintonia com o destinatário e com a finalidade do texto, sem interferências subjetivas de sentimentos de qualquer espécie.

São evidentes as marcas do discurso expositivo-argumentativo na organização do conteúdo da missiva. Em primeiro lugar, o Governador expõe o assunto: “I am about to organize in Massachusetts a Colored Regiment as part of the volunteer quota of this State – the commissioned officers to be white men.” Depois, apresenta o primeiro argumento “sense of the importance of this undertaking”, envolvendo a figura paterna de Shaw no sentido de dar mais consistência e, de seguida, efetua a oferta: “I offer to you the Commission of Colonel over it” e apresenta, de imediato, o segundo argumento “The Lieutenant Colonelcy I have offered to Captain Hallowell of the Twentieth Massachusetts Regiment.” E, por fim, solicita uma resposta célere: “It is important to the organization of this regiment that I should receive your reply to this offer at the earliest day”.

A decisão de Francis Shaw de visitar o filho para lhe entregar em mão a mensagem do governador é um aspeto que merece ser destacado, pois revela a importância do convite, e que a aceitação de Robert seria o coroar do trabalho de uma vida dedicada à abolição da escravatura.

Na carta que escreveu para a noiva e em que menciona a sua recusa, Shaw confidencia:

If I had taken it, it would only have been from a sense of duty; for it would have been anything but an agreeable task. Please tell me, without reserve, what you think about it; for I am very anxious to know. (...) I am afraid Mother will think I am shirking my duty; but I had some good practical reasons for it, besides the desire to be at liberty to decide what to do when my three years have expired. (Duncan 283)

Neste excerto, pela utilização da oração condicional “If I had taken” percebemos que Shaw recusou a proposta do Governador, sem, contudo, fazer uma enumeração exaustiva das razões que o levaram a declinar, refere apenas “some good practical reasons for it, besides the desire to be at liberty to decide what to do when my three years have expired“. Robert justifica-se dizendo que a sua aceitação se deveria apenas a uma questão de dever, embora esteja preocupado com o impacto que esta decisão possa desencadear na mãe, dando uma impressão errônea dos seus motivos e pede a opinião da noiva: “Please tell me, without reserve, what you think about it; for I am very anxious to know” Neste excerto, nota-se a presença de marcas da oralidade de uma conversa feita em presença com a utilização da expressão: “Please tell me, without reserve”, o uso de linguagem simples, direta, aparentemente espontânea e os verbos no presente do indicativo

Nota-se, também, o grau de intimidade entre ambos, que lhe permite abordar um assunto sério de âmbito profissional e de fazer confidências sobre a possível reação negativa da mãe perante a sua recusa “I am afraid Mother will think I am shirking my duty”.

De início, Robert não se inclinou para a aceitação de tal empreendimento, pois gostava do seu regimento e estava seguro da sua promoção e, acima de tudo, prendia-o um sentimento de lealdade para com os seus homens, as amizades que tinha criado e a memória dos camaradas falecidos, ligavam-no ao regimento. “Shaw’s men loved and respected him. He had won many friends among the officers of his regiment (...)” (Burchard 73) Todavia, sentiu um impulso para aceitar a nomeação, pois tinha a percepção de que os regimentos de negros entrariam ao serviço nos estados do Norte, muito em breve.

Desde o eclodir da guerra que se espalhava o preconceito nas fileiras dos regimentos federais contra o alistamento de negros, prevalecendo a crença de que estes seriam soldados covardes, conforme podemos confirmar através deste cântico usado para marchar. “In battle’s wild commotion/I won’t at all object/If a nigger should stop a bullet/Coming for me direct.” (*Ibidem*) Deste modo, o fracasso de um regimento negro poderia ser atribuído à sua raça e não a questões de competência. Uma conversa com o seu comandante clarificou dois pontos importantes: as suas hesitações e a competência para a missão e, de imediato, telegrafou para o pai dizendo: ”Please destroy my letter and telegraph to the Governor that I accept.” (*op. cit.* 74) A resposta da mãe não se fez esperar:

God rewards a hundred-fold every good aspiration of his children, and this is my reward for asking [for] my children not earthly honors, but souls to see the right and courage to follow it. Now I feel ready to die, for I see you willing to give your support to the cause of truth that is lying crushed and bleeding. (*Ibidem*)

A carta da mãe apresenta um vocabulário mais elaborado repleto de emoção e de subjetividade, valorizando o aspeto misterioso da natureza divina “God rewards a hundred-fold every good aspiration of his children, and this is my reward for asking [for] my children not earthly honors”. Percebemos, neste excerto, influências das ideias românticas associadas à vaga de nacionalismo inerentes ao movimento transcendentalista. “Now I feel ready to die, for I see you willing to give your support to the cause of truth that is lying crushed and bleeding.”

Na segunda carta datada de 8 de fevereiro, dirigida, de novo, à noiva, Robert explica, em pormenor, as razões que o tinham levado a aceitar o comando do 54º Regimento, revelando, mais uma vez, as marcas da oralidade presentes no início da frase: “You know by this time, perhaps, that I have changed my mind about the black regiment.” (Duncan 283)

Após uma reflexão profunda, secundada pelo apoio familiar e de Annie, considerou que seria um erro declinar a oferta do governador, pois para além de poder ocupar uma posição de destaque no exército, poderia demonstrar que os negros eram válidos e poderiam desempenhar um papel decisivo no Exército da União. “Then, after I have undertaken this work, I shall feel that what I have to do is to prove that a negro can be made a good soldier.” (*op. cit.* 285)

No terceiro parágrafo da carta, Shaw apresenta argumentos importantes sobre o recrutamento para o Regimento, como podemos observar através da seguinte transcrição:

It is needless for me to overwhelm you with a quantity of arguments in favour of the negro troops; because you are with Mother, the warmest advocate the cause can have. (...) I am inclined to think that the undertaking will not meet with so much opposition as was at first supposed. All sensible men in the army, of all parties, after a little thought, say that it is the best thing that can be done; and surely those at home, who are not brave or patriotic enough to enlist, should not ridicule, or throw obstacles in the way of men who are going to fight for them. There is a great prejudice against it; but now that it has become a government matter, that will probably wear away. At

any rate, I shan't be frightened out of it by its unpopularity; and I hope you won't care it is made fun of. (*op. cit.* 286)

Em primeiro lugar, Robert refere o apoio da noiva e da mãe à causa abolicionista: “because you are with Mother, the warmest advocate the cause can have” (*op. cit.* 286) e, num texto argumentativo baseado na defesa de uma ideia por meio de argumentos e explicações, apresenta alguns dos motivos que sustentam o recrutamento para o Regimento.” It is needless for me to overwhelm you with a quantity of arguments in favour of the negro troops” (*Ibidem*) De seguida, refere o seu ponto de vista, “I am inclined to think that the undertaking will not meet with so much opposition as was at first supposed.” e enuncia os argumentos que considera pertinentes: “All sensible men in the army, of all parties, (...) say that it is the best thing that can be done; and surely those at home, who are not brave or patriotic enough to enlist, should not ridicule, or throw obstacles in the way of men who are going to fight for them.” (*Ibidem*) e transmite a sua convicção de que, apesar do preconceito instalado o facto ser uma decisão governamental, esbaterá a questão. Shaw conclui que a melhor solução será a aceitação do comando do regimento.

No quarto parágrafo, Robert refere que uma das suas inquietações quanto à aceitação do comando resultava da concordância de Annie e de toda a família apoiar a sua resolução. “Dear Annie, the first thing I thought of, in connection with it, was how you would feel, and I trust, now I have taken hold of it, I shall find you agree with me and all of our family, in thinking I was right.” (*Ibidem*) Esta revelação não nos parece muito coerente com o que o jovem militar tinha mencionado anteriormente, pois a noiva e a família apoiavam-no e, sobretudo a família, considerava-se honrada por o filho comandar um projeto tão inovador e nobre.

Shaw reforça a sua resolução afirmando que muitas personalidades de relevo defendem a criação de um regimento de negros face ao momento político crucial que o país atravessa e que os seus precursores verão os seus esforços recompensados.” You know how many eminent men consider a negro army of the greatest importance to our country at this time. If it turns out to be so, how fully repaid the pioneers in the movement will be, for what they may have to go through!” (*Ibidem*) E, pela primeira vez, Robert menciona que jamais se arrependerá da decisão de comandar um regimento de negros. “And at any rate I feel convinced I shall never regret having taken this step, as far as I

myself am concerned; for while I was undecided I felt ashamed of myself, as if I were cowardly.” (*Ibidem*)

No mesmo dia, Robert escreveu uma nota curta ao pai dando conta das diligências que tinha feito para obter uma licença, estando a aguardar uma decisão, solicitava, ainda, ao pai que retivesse Annie até à sua chegada. Contudo, a importância desta mensagem não reside nestas informações triviais, mas no pedido que faz ao pai de informar a mãe que não tinha vacilado na decisão de chefiar o regimento de negros. Notamos neste pormenor a necessidade de lhe agradar demonstrando que apoiava a causa da abolição tão importante para a mãe.

As sete cartas seguintes foram escritas em Boston, sendo a primeira dirigida à noiva, informando-a dos contactos com o Governador Andrew e das decisões tomadas quanto à formação do regimento. O processo de preparação dos militares iria decorrer em Readville, por se situar perto de Boston o que facilitava o transporte de provisões. Além disso, não se esperava qualquer reacção negativa por parte dos soldados lá estacionados. Em forma de *post scriptum*, Robert refere que a mobilização estava a decorrer conforme o esperado.

Nos dias 16 e 18, Robert escreve duas curtas mensagens ao pai. Na primeira, relata o encontro com o Governador, cujas ideias sobre o regimento se coadunam com as suas e refere que Readville se apresenta como uma boa solução para evitar intrusos e acrescenta que tem pela frente muito trabalho, mas todos querem contribuir e surgem inúmeros pedidos para comissões.

Sobre este encontro com o Governador a 15 de fevereiro, em Nova Iorque, Burchard refere que este serviu para o enquadrar no projeto de Andrew para encetar a recruta de negros, tendo sido publicado o seguinte anúncio no *Boston Journal*:¹¹⁴

To Colored Men: Wanted. Good men for the Fifty-Fourth Regiment of Massachusetts Volunteers of African descent, Col. Robert G. Shaw (commanding). \$100 bounty at expiration of term of service. Pay \$13 per month, and State aid for families. All necessary information can be obtained at the office, corner Cambridge and North Russell Streets. (Burchard 77)

Acrescenta, ainda, que há necessidade de angariar mais fundos, pois o transporte dos homens oriundos de outros estados será dispendioso. Na segunda, solicita ao pai para

¹¹⁴ Foi também divulgado um cartaz de recrutamento, cujo conteúdo podemos ver no Anexo 11.

indagar onde se encontra o filho do Juiz Emerson (o irmão mais velho de Ralph Waldo Emerson), Charles, que tinha sido colega de Robert na universidade e do qual ele tinha uma boa impressão e gostaria que fosse primeiro-tenente no seu regimento.

No dia 18 de fevereiro, redige outra mensagem curta, mas para a noiva referindo que tinha estado na noite anterior em Milton Hill, residência de John Murray Forbes que servia no comité do governador com o objetivo de angariar fundos e recrutas para o 54º Regimento.

No final, Robert faz um apelo à noiva para que esta lhe escreva com regularidade, pois necessita de notícias da família para manter acesa a chama da coragem. “Do write me often, Annie dear, for I need a word occasionally from those whom I love, to keep up my courage. Whatever you write about, your letters always make me feel well; and I have enough discouraging work before me to make me feel gloomy” (Duncan 289)

A forma enfática “Do write me often” sublinha a necessidade de manter o vínculo com a noiva e de a sentir presente na sua vida para conseguir tolerar a sua ausência num ambiente hostil e desconhecido, expondo, assim, as suas fragilidades “to keep up my courage”, mas revela também o amor e o carinho que sente por ela: “Annie dear”, “from those whom I love” e as suas cartas seriam um incentivo, pois elas teriam o poder de “make me feel well”.

No dia 20 de fevereiro, Robert redige duas cartas, sendo a primeira para a mãe e a outra para Mimi. Na que envia para a mãe, escrita de manhã, Robert refere que os seus afazeres o têm impedido de escrever e que os encontros com o governador se têm revelado frutíferos bem como a ajuda e conselhos de John M. Forbes que indicou o nome de vários oficiais para servirem no regimento. Na carta escrita à tarde, menciona que tinha havido uma reunião do comité para a criação do “Col’d regt” e que o dinheiro conseguido seria utilizado no recrutamento. Um dos participantes da reunião, Richard Hallowell, um comerciante de lã de Filadelfia e Boston, referiu que a população negra ficaria agradada com a presença de um dos seus no Comité e Robert remata esta questão com a frase seguinte que, no nosso entender, reforça o carácter dos negros: “Some of the influential coloured men I have met please me very much. They are really so gentlemanlike & dignified.” (*op. cit.* 290), mas, simultaneamente, clarifica o preconceito da elite branca face ao carácter dos negros.

A este aspeto Burchard acrescenta o facto de todo o trabalho de recrutamento ser supervisionado por um comité de homens influentes e abastados, denominado de “Black Commitee”.

The committee included such men as George L. Stearns, a ships' chandler who, like Andrew, had helped finance the activities of John Brown, Amos A. Lawrence, long a worker in the antislavery crusade, Shaw's father Francis George Shaw, John M. Forbes, whom Robert Shaw had visited at Naushon in 1859, and a handful of others of similar persuasion. The membership was later increased to 100 (...)
(Burchard 77)

A tarefa deste comit e não estava facilitada, pois apesar do apoio de personalidades que se destacavam na sociedade de Boston, nomeadamente Edward L. Pierce, Ferderick Douglass e o próprio Governador, que apelavam ao alistamento de negros dizendo que esta era a hora da aço, vozes dissonantes não da cria o do regimento, mas do comando e dos oficiais serem brancos. "I hear there is some reluctance because you are not to have officers of your own color" (*op. cit.* 79)

O Comit e pediu que intercedesse junto do pai para encontrar negros responsáveis e respeitáveis que pudessem ajudar no alistamento em Nova Iorque e Brooklyn e que seriam enviados títulos de transporte para esse efeito, porém este assunto deveria ser tratado com discri o, pois as autoridades de Nova Iorque poderiam desaprovar esta medida.

Foram utilizadas várias estratégias no recrutamento de negros de acordo com a localidade e as dificuldades inerentes às mesmas. "Philadelphia in the 1860's was the home of some virulent racist sentiment. The gathering place was kept secret and the men were sent to Massachusetts in small groups, under cover of night." (Ibidem) Por outro lado, New Bedford revelou-se um lugar fértil para o recrutamento, tendo sido aberto um posto chefiado pelo Tenente Grace, com a ajuda de Wendell Phillips, Frederick Douglass e outros oradores que discursavam a favor do regimento, porém o oficial foi alvo de insultos racistas. Shaw também solicitou a interven o do pai para encontrar líderes negros em Nova Iorque e Brooklyn que pudessem ajudar no recrutamento, embora não abrisse um posto de recrutamento, pois as autoridades de Nova Iorque poderiam desaprovar.

No penúltimo parágrafo da carta do dia 20 de fevereiro, Robert aborda a questão do *Enrollment Act*, que, em sua opinião, torna o aumento do número de soldados negros menos importante e acrescenta que tem recebido muitas mensagens de felicita o, quer pelo seu noivado quer por ter assumido o comando do 54 . No último parágrafo, Robert

refere o modo como a família está a reagir à morte do seu primo Theodore, vítima da guerra:

I spent last evening with Aunt Susan and family. It was very sad; they talked of Theodore a great deal, and seemed to find great comfort in it. They all bear the loss like true Christians; and when I think what a terrible blow it is to them, I cannot admire them sufficiently. The girls seemed lovely in their gentleness, and sweet way of speaking of Theodore. Uncle John is cheerful too; probably from feeling how much Aunt Susan has need of all the consolation he can give her. It is an immense comfort to them to talk of and remember Theodore's beautiful and pure character. (Duncan 290-1)

Neste excerto, os tempos verbais no pretérito imperfeito e no presente do indicativo, fazem a ponte entre o narrar da visita “spent”, “was”, “talked”, “seemed” e a expressão da sua opinião, utilizando os verbos no presente do indicativo: “when I think what a terrible blow it is to them, I cannot admire them sufficiently” e o seu sentir “Uncle John is cheerful too; probably from feeling how much Aunt Susan has need of all the consolation he can give her”.

Termina a carta referindo que tem recebido elogios tanto dos defensores como dos adversários do regimento e conclui dizendo “As you say, the result is sure to be good when a man takes a firm stand for what he thinks is the right.” (*op. cit.* 291)

Na segunda carta datada de 20 de fevereiro e dirigida à prima Mimi (Elizabeth Russell Lyman), para além de mencionar, em primeiro lugar, aspetos de ordem pessoal, informações íntimas relacionadas com o seu noivado e o infortúnio de não poder estar junto dos que ama, no penúltimo parágrafo, Robert reflete sobre os efeitos nefastos da guerra, sobretudo a miséria, infelicidade e a perda de familiares e amigos, que já tinha abordado na carta anterior:

Since I have been at home the misery and unhappiness caused by this war have struck me more forcibly than ever – for in active service one gets accustomed to think very lightly of such things. Last evening I went to see the Parkmans, and the way in which they bear Theodore's loss is beautiful. You know how devoted they all were to him, and what a terrible blow his death must have been and there are thousands of such cases on both sides. (*op. cit.* 292-3)

Neste excerto em que Shaw relata a visita à família Parkman, que se encontra de luto pela morte do filho, reconhece, também, a infelicidade causada pelo número significativo de perda de vidas humanas.

Este capítulo termina com uma carta para Charley (Charles Fessenden Morse) onde é feita uma alusão à preparação do 54º regimento e a ida para Readville. “The darky concern is getting along very well. We are going into camp at Readville. Sent 25 men out this morning & hope soon to have things entrain.” (*op. cit.* 293)

Burchard refere a chegada dos voluntários quando menciona que a 21 de fevereiro, Ned Hallowell levou os primeiros homens para Camp Meigs em Readville. As casernas eram feitas de estruturas de madeira com beliches de ambos os lados e os oficiais estavam aquartelados em edifícios mais pequenos, mas semelhantes. Na outra parte do campo encontrava-se a Cavalaria do 2º Regimento de Massachusetts chefiada por Charles Russell Lowell, não sendo expectáveis confrontos, pois Lowell simpatizava com o projeto do Governador e era admirador de Shaw.

2.5.1.2. O Campo Militar de Readville

O processo de recrutamento, alojamento e instrução no campo militar de Readville é referido em ambas as obras. Assim, no Capítulo XI de *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, intitulado “The Camp at Readville” é composto por dezassete cartas escritas em Boston e Readville, de 23 de fevereiro a 27 março de 1863, sendo quatro dirigidas ao pai, três à mãe, quatro à noiva, quatro a Charley e duas à irmã Effie. Em virtude de o assunto de muitas das cartas extravasar o tipo de informação que pretendemos coligir para que se perceba os meandros em que o processo de recrutamento, alojamento e instrução no campo militar de Readville se desenvolveu, referiremos, apenas, aquelas que, do nosso ponto de vista, referem o assunto.

A primeira carta deste capítulo foi escrita em Boston, na segunda-feira, dia 23 de fevereiro e era dirigida à noiva. Consideramos curioso o facto de apenas a saudação inicial “Dearest Annie” e a despedida “Good bye for the present, my darling” e “Always your

loving Rob” indicarem tratar-se de uma carta para Annie, pois, para além destas referências não existem nenhuns dados que indiquem tratar-se de uma carta de amor.

Nesta missiva, Shaw aborda a questão da abertura do acampamento em Readville, no dia 21 de fevereiro, que se encontra sob o Comando do Capitão Edward Hallowell, estando as tendas preparadas para acolher os primeiros vinte e sete homens oriundos de Filadélfia e Boston.

Da estrutura da carta ressaltam seis parágrafos relativamente curtos, com exceção do terceiro, sucedendo-se de forma vertiginosa, como se de um diálogo em presença se tratasse o que, do nosso ponto de vista, indicia a sua necessidade de partilhar o seu quotidiano. Ressaltam frases curtas e algumas mais longas devido a uso de conjunções “and”, “for”, “but” e apenas uma oração relativa, indicadores de uma linguagem simples, clara e direta, cujo objetivo consiste em transmitir informação.

No primeiro e no segundo parágrafos, o uso dos tempos verbais no pretérito perfeito e imperfeito ao alternarem com o presente do indicativo, revelam características da narração que Shaw faz dos procedimentos efetuados para a abertura do campo militar “Have opened”, “got”, “sent”, “had”, mas também do momento presente “have”, “are”, “bear”, “receive” e “like”.

Shaw descreve a chegada dos homens e, posterior, processo de higienização e distribuição de uniformes, “Day before yesterday he [Captain Edward Hallowell] had the men all washed and uniformed, which pleased them amazingly.” (*op. cit.* 296) Contudo, as condições atmosféricas adversas impediam que os homens fossem treinados no exterior “They are being drilled as much as is possible in-doors, for it is too cold out there to keep them in the open air for any length of time.” (*Ibidem*)

No terceiro parágrafo, o mais longo da carta, Shaw refere que não só o alistamento está a decorrer com celeridade “the men seem to be enlisting quite fast” (*Ibidem*), mas também que continua em marcha uma campanha agressiva que se socorre de diferentes meios, com o objetivo de preencher as fileiras do regimento: destacando a abertura de um posto em Providence, o posicionamento estratégico de um oficial em Fortress Monroe, cujo trabalho é mantido em sigilo, e três homens que se deslocaram numa campanha ao Canadá. Como consequência, os homens que estão a engrossar o regimento surgem de diferentes regiões, Pensilvânia, Nova Iorque, Maine, Rhode Island e Connecticut. Todavia, Shaw refere-se a estes homens de um modo depreciativo “(...) they are not of the best class, because the good ones are loath to leave their families, while there is a hope of getting a bounty later.” (*Ibidem*). A “qualidade” destes homens devia-se o facto de os

homens receberem de soldo apenas cem dólares do governo federal, no final do seu período de alistamento.

Na parte final, Shaw refere que à medida que o tempo passa a sua admiração pelo Governador Andrew aumenta e cita as palavras de Charles Lowell: “It was worth while to come home, if it were only to get acquainted with him.” (*Ibidem*).

No dia 24 de fevereiro, em Boston, Shaw escreve uma mensagem para o pai, em não encontramos características de uma carta de um filho para o pai. No primeiro parágrafo, Shaw informa como está a decorrer o recrutamento e, no segundo, indica as diligências que deveriam ser seguidas para um recrutamento mais eficaz, fazendo a enumeração de várias sugestões e pedidos ao pai, feitos através das seguintes expressões: “You can probably make an arrangement”, “Can’t you engage”, “Telegraph to”. Ressalta a linguagem simples, objetiva e os verbos no presente do indicativo, mas com uma utilização constante do verbo modal “can”. Shaw refere também a questão do soldo dos soldados: “The only bounty they will receive is \$100 from the United States at the expiration of their time of service. The pay is \$13 per month, the same our white soldiers receive.” (*op. cit.* 298)

O “diálogo” com o pai continua, na carta de dia 25 de fevereiro, na qual clarifica alguns aspetos da mensagem anterior “I forgot to mention yesterday” (*Ibidem*), mas continua num estilo objetivo, simples, linguagem familiar, com pouca preocupação com a correção “I hope you will be able to send us some, before many days.” (*Ibidem*).

Dá a conhecer a quantia paga ao recrutador. “(...) a man is entitled to \$2.00 per head for sound recruits sent to camp.”¹¹⁵ (*op. cit.* 300), um incentivo que estimulava os homens a incorporarem o maior número possível de voluntários mesmo sem reunirem as condições físicas para tal. O facto de o comité de recrutamento não dispor de apoio financeiro estatal impedia que tivessem acesso a soldados com um nível superior. “We have 40 here already and they look remarkably well in their uniforms. They are not of the best class of nigs – and if it weren’t for the want of state aid we should be able to get a much better set from the other states.” (*Ibidem*)

Podemos constatar que a questão do recrutamento e da escolha de oficiais para o regimento ultrapassa a esfera militar, pois a seleção dos homens é feita através de contatos

¹¹⁵ Massachusetts pagava aos oficiais de recrutamento dois dólares por cada homem que integrasse o regimento. Apesar de o pagamento só ser efetuado se os recrutados fossem considerados aptos na inspeção médica, o facto de os oficiais recrutadores enviarem homens incapacitados, causou ao estado custos excessivos no transporte dos homens para o campo e de regresso a casa.

e ligações pessoais. “Doesn’t Mr. Gay know some one who would like a commission in the Regt & would be a good man to look after matters in N.Y.” (*Ibidem*)

2.5.1.3. Apresentação das Bandeiras e Desfile Triunfal

Em *One Gallant Rush*, no início do capítulo doze é feita uma alusão à sua vida pessoal, destacando-se o casamento e lua-de-mel, tendo sido a felicidade do casal ensombrada por um telegrama dando conhecimento que o Governador planeava enviar o 54º Regimento reunir-se ao 20º Regimento e que o Capitão Hallowell permaneceria em Readville a preparar o 55º Regimento.

As fileiras do 54º, por volta do dia 14 de Maio, contavam com cerca de mil homens a quem foram distribuídas armas Enfield e aos sargentos espadas, conforme se pode constatar na seguinte citação:

To most of them, drilling was second nature by now. Not only had they taken to the rudiments of army life, but they had gained for themselves a reputation for excellent behavior. Surgeon General Dale had reported that the men were “gentlemen as well as soldiers”. (Burchard 91)

O dia 18 de maio revelou-se marcante para o Regimento, pois procedeu-se à apresentação das quatro bandeiras, cerimónia que contou com as presenças de William Garrison, Wendell Phillips e Frederick Douglass, cujos filhos faziam parte do regimento. Foi feita uma oração pelo pastor negro Reverendo Leonard A. Grimes e o Governador Andrew usou da palavra sublinhando que a criação deste Regimento tinha sido um desejo seu nos últimos meses e que esta era a oportunidade tão esperada para os negros. Citando as suas palavras: “I stand or fall as a man and a magistrate, with the rise and fall in history of the Fifty-Fourth Massachusetts Regiment. (...)” (*Ibidem*) e virando-se para Shaw disse: “I know not, Sir, when in all human history, to any given thousands of men in arms, there has been committed a work at once so proud, so precious, so full of hope and glory, as the work committed to you.” Acrescentado quando ofereceu a bandeira: “The white stripes of its field will be red with blood before it shall be surrendered to the foe.” (*Ibidem*)

A resposta do Coronel foi curta mas repleta de significado: “May we have an opportunity to show that you have made a mistake in intrusting the honor of the State to a colored regiment, - the first State that has ever sent one to the war.”(*op. cit.* 91-2) Tendo, posteriormente, agradecido aos seus homens a sua lealdade e devoção. Após a cerimónia, o governador informou Shaw que o Secretário de Guerra tinha emitido um despacho para que se apresentassem ao General Hunter e, no dia 28 de maio, o regimento desfilou pelas ruas de Boston em direção ao porto.

The streets were bright with national, state and regimental colors. There was no sign of disrespect, no signal of rioting. (...) All along the route, the sidewalks, windows, and balconies were thronged with spectators, and the appearance of the regiment caused repeated cheers and waving of flags and handkerchiefs. (*op. cit.* 93)

Alguns dias mais tarde, a bordo do *De Molay*, ao refletir sobre este episódio Shaw escreveu: “Truly I ought to be thankful for all my happiness and success in life so far; and if the raising of colored troops proves such a benefit to the country and to the blacks, ... I shall thank God a thousand times that I was led to take my share in it.” (*op. cit.* 95)

No capítulo treze é dado destaque à chegada do regimento à costa da Carolina do Sul e a sua apresentação ao Coronel Hunter, que depois de inspecionar as tropas, numa carta que enviou para o Governador referiu: “From the appearance of the men I doubt not that this command will yet win a reputation and place in history deserving the patronage you have given them.” Tendo acrescentado que em breve o regimento seria “profitably and honorably employed” (*op. cit.* 99) Com um imenso desejo de entrar na guerra, Shaw juntou-se a Montgomery.

2.5.1.4. “The Burning of Darien”

O desejo que o seu regimento tomasse parte no esforço de guerra, trouxe ao Comandante um efeito amargo, pois o ataque a Darien, uma cidade situada nas margens do rio Altamaha, na Geórgia, revelou-se impactante quer para si quer para os seus homens.

A participação neste saque em que o lado brutal e desonroso da guerra emergiu e se revelou uma decepção, desalentou o jovem Coronel que reflete sobre o modo ignóbil como foi perpetrado o ataque a Darien, pelos soldados da União:

On the 10th and 11th int. we took part in an expedition under Colonel Montgomery. We met no enemy, and our only exploit was the capture of eighty-five bales of cotton and the burning of the town of Darien. (...) Not a shot was fired at us from Darien. As far as I could ascertain, it is not a place of refuge for the rebels, and as our boats could at any time pass by it, up the Althamaha, the destruction seemed to me perfectly useless if not barbarous.” (*op. cit.* 110-1)

Perante as ordens de Montgomery, Shaw deu instruções aos seus homens para retirarem apenas o que pudesse ter utilidade no acampamento. Às tropas de Montgomery, pelo contrário, foi dada permissão para saquearem à vontade.

Houses were entered or broken into, and unbridled foraging was started. The men came back to the square on their way to the wharves like overloaded peddlers, carrying furniture and other personal belongings. (...) some carried mirrors and paintings, others brought bedspreads and assortments of tools.(...) Some of the soldiers went down to the ships with squawking chickens held by the feet. Cows were led through the streets by lengths of rope and torn sheets. (*op. cit.* 107)

Neste excerto, a voz passiva é usada com o intuito de enfatizar a ação, neste caso, o resultado do ataque: “were entered or broken into”, “was started” e “were led”. A narração dos acontecimentos é feita através dos verbos de ação “came back”, “carried”, “brought” e “went down”, dando a sequência dos mesmos.

Apesar de uma das suas companhias ter colaborado, Shaw refere que obedeceu a ordens, realçando que o ataque foi perpetrado sem ter havido retaliação por parte dos habitantes de Darien. Segundo Montgomery, a destruição desta cidade servia para demonstrar aos habitantes do Sul como se combatia numa guerra a sério. “We are outlawed, and therefore not bound by the rules of regular warfare.” (Duncan343) Shaw manifesta repugnância por tais ações dizendo: “I myself don’t like it.” (*Ibidem*) e sente-se revoltado com o ataque aos inocentes e indefesos. “I reached camp at about 2 pm today, after as abominable a job as I ever had a share in.” (*Ibidem*) Pede à Annie que não

divulgue qualquer informação sobre Darien, porque ainda não tinha tomado qualquer decisão.

O ataque perpetrado por Montgomery atingiu-o profundamente e considerou-o de uma violência infundada e desnecessária. Sente vergonha de si próprio, pois a campanha na Virgínia tinha-se pautado por combates sérios.

Com um sentimento de dever para com os seus homens e apoiantes, Shaw dedicou o mês seguinte – e último – da sua vida a tentar esquecer este incidente, estimulando a chama da glória e o orgulho que sentiu enquanto tinha estado no 2º de Massachusetts.

Este assalto causou choque e desilusão, no Norte, pois não era suposto que um regimento criado com um propósito tão elevado participasse num ato tão hediondo. Consequentemente, Lincoln decidiu agir afastando o General Hunter enaltecendo a sua energia, eficiência e patriotismo, mas por motivos incompatíveis com o respeito e estima que sempre lhe tinha dedicado, não poderia continuar ao seu serviço.

O ataque perpetrado por Montgomery atingiu Shaw profundamente e considerou-o de uma violência infundada e desnecessária. Sente vergonha de si próprio, pois a campanha na Virgínia tinha-se pautado por combates sérios.

Com um sentimento de dever para com os seus homens e apoiantes, Shaw dedicou o mês seguinte – e último – da sua vida a tentar esquecer este incidente, estimulando a chama da glória e o orgulho que sentiu enquanto tinha estado no 2º Regimento de Massachusetts.

2.5.1.5. O Ataque ao Forte Wagner

O último capítulo da obra de Duncan é composto apenas por três cartas: duas dirigidas à mulher e uma ao pai, e redigidas entre 15 e 18 de julho. Decidimos referir a primeira carta, escrita na Ilha James, para a mulher, é longa e nota-se um certo entusiasmo, orgulho e felicidade, não só por ter recebido seis cartas atrasadas dela, mas também pelo desempenho dos seus homens. Citando as suas palavras:

You don't know how fortunate day this has been for me and for us all, excepting some poor fellows who were killed and wounded. We have at last fought alongside of white troops. Two hundred of my men on picket this morning were attacked by five regiments of infantry, some cavalry, and a battery of artillery. The tenth Connecticut (...) were on their left, and say they should have had a bad time, if the Fifty-fourth men had not stood so well. The whole Division was under arms in fifteen minutes, and after coming up close in front of us, the enemy, finding us so strong, fell back. (Duncan 385)

Pela primeira vez, o 54º Regimento tinha lutado ao lado das tropas brancas e, como vimos através da descrição, Shaw descreveu o modo como o ataque decorreu com um orgulho desmedido, pois o General Terry tinha-lhe dito que se sentia muitíssimo recompensado com o comportamento dos seus homens e os oficiais de outros regimentos também os elogiaram. “All this is very gratifying to us personally, and a fine thing for the coloured troops.” It is the first time they have been associated with white soldiers, this side of the Mississippi.” (*Ibidem*)

Sob o comando de Shaw, o 54º Regimento participou no ataque ao Forte Wagner, contudo a decisão do ataque não foi consensual:

Some brigade commanders protested that the assault would be folly, but Seymour thought the attempt should be made. Colonel Putnam (...) was a vociferous dissenter (...) later [he] remarked to an officer in his own regiment (...) ‘We are going into Wagner like a flock of sheep.’ (...) General Strong (...) agreed with Seymour that the fort could be taken by direct assault. (Burchard 133)

O General Strong desafiou Shaw a liderar o segundo ataque ao forte. Apesar do desgaste dos seus homens, o Coronel aceitou o repto e seiscentos homens esperavam o sinal para atacar, quando o General surgiu e se dirigiu ao 54º: “Boys, I am a Massachusetts man, and I know you will fight for the honor of the State. I am sorry you must go into the fight tired and hungry, but the men in the fort are tired too. (...) Don't fire a musket on the way up, but go in and bayonet them at their guns.” (*Ibidem*)

Após a retirada de Strong, Shaw emocionado falou aos seus homens: “I want you to prove yourselves! The eyes of thousands will look on what you do tonight.” (*Ibidem*) e às 7:45 o sinal de ataque foi dado e Shaw instruiu os homens para marcharem rapidamente até que se encontrassem a cem jardas do forte, depois duplicariam a marcha

e atacariam.”Shaw’s sword flashed in the yellow light as he dashed forward, urging his men to the charge. His sword whipped the air, bringing on his charging men.” (*op. cit.* 137) Perante esta incursão das forças da União, os confederados abriram fogo, todavia nenhum membro do 54º disparou até que Shaw foi atingido. Os homens que o seguiram viram-se envolvidos numa luta corpo a corpo com o inimigo e o resultado revelou-se fatal para a maior parte do Regimento, incluindo o seu comandante. Após esta tentativa frustrada de assalto ao forte, Strong conduziu os seus homens num ataque semelhante ao de Shaw e o desfecho foi igualmente desastroso:

Shaw’s men fell forward into the shell holes and clambered out, moving behind him across the now deserted outer work towards the moat and the rutted wall of the fort. The ground behind Shaw was a wasteland of dead and broken men. But more swept onward over the bodies of their fallen comrades. [And the] Colonel approaching the massive sloping wall, his legs churning the salty waters, his body bent forward into the charge. Shaw was pale as snow, his mouth was set in a firm, hard line. (*op. cit.* 138)

No dia 18 de julho, na Ilha Morris, Shaw escreve uma última carta à mulher dizendo que deixaram Montgomery com a Brigada do General Strong sob chuva intensa e indica que Forte Wagner está a ser bombardeado continuamente. Também no mesmo dia, Shaw escreve uma curta mensagem ao pai para que este a reencaminhe para a mulher e refere que o 54º tem recebido elogios. “We hear nothing but praise of the Fifty-fourth on all hands.” (Duncan 388) Esta seria a derradeira missiva que Shaw escreveria, pois pereceria no ataque ao Forte.

No último capítulo de *One Gallant Rush* é-nos revelado que Shaw foi sepultado juntamente com os seus homens numa vala comum e a família do Coronel nunca aceitou que o seu corpo fosse recuperado. Apesar da derrota infligida pela Confederação e a tentativa frustrada de capturar o forte, o empenho e dedicação das tropas negras ficariam para sempre registados na história americana, bem como o esforço de um Coronel branco de profundas convicções quanto à causa abolicionista e um sentido de dever apurado. “Shaw had indeed caught fire and to those who had devoted their lives to the breaking of the back of the American shame, his death was an evening and a dawn.” (Burchard 147)

Ao fazermos uma pesquisa *online* no site da Universidade de Harvard, deparámo-nos com uma carta datada de julho de 1863,¹¹⁶ dirigida à família do Coronel informando da sua morte e enaltecendo o modo corajoso como tinha liderado a operação. Dessa carta, transcrevemos uma parte que ilustra a nobreza do ato de Shaw:

The black soldiers marched side by side with their white comrades in arms to the assault (tell it with pride to the world) (...) Col. Shaw was the first man to mount that high parapet. He waved his sword and shouted “come on boys” and then he fell dead. He died well. Neither Greece nor Rome can equal his heroism.¹¹⁷

2.6. Reflexões

Após a análise das obras em que o filme *Glory* se baseia, consideramos que, isoladamente, nenhuma das obras nos dá uma visão completa da problemática que pretendem dilucidar e, como vimos anteriormente, cada uma das obras contribui para preencher lacunas e esclarecer determinados aspetos, possibilitando, assim, um aprofundamento de certas situações.

Robert Gould Shaw utilizou a carta, um meio comum para a época, para se manter em contacto com todos os que prezava na sua vida. Nas suas missivas, o jovem militar confessa os seus sentimentos de saudade e de desalento causados pela distância que o separa dos entes queridos, em virtude do afastamento causado por motivos que extravasam a sua vontade, mas também o seu quotidiano durante a sua comissão na Guerra Civil.

As cartas que analisámos revelavam a sua autorreflexão sobre o significado da guerra e da ampliação constante da distância entre as suas expectativas e a realidade do conflito, de realçar o tom coloquial adotado, tratando-se de uma conversa feita em ausência, notando-se uma adequação da linguagem, patente na clareza e concisão na explicação dos assuntos.

¹¹⁶ A digitalização da carta manuscrita anunciando a morte de Shaw obtida no *site* da Universidade de Harvard-Houghton Library, encontra-se no Anexo 12.

¹¹⁷ Ver conteúdo da carta no Anexo 12.

A carta, ao tornar o interlocutor presente para o destinatário, assume como sua função primordial a troca de assuntos de interesse comum para ambos, corporificando o signatário para o recetor, e, deste modo, fornecendo testemunho das suas experiências pessoais e do quotidiano da guerra.

A compilação destas missivas bem como a sua publicação apresenta-nos testemunhos históricos de valor, tornando-se de interesse e importância nacional, tendo em vista o seu mérito histórico no reconstruir de determinados episódios da Guerra Civil, perpetuando a memória coletiva americana.

Foi este jovem pouco confiante nas suas capacidades de liderança militar que se devotou à organização de um regimento ímpar na história da Guerra Civil Americana e cujas aptidões, anseios, medos e angústias conhecemos através das cartas que escreveu. E como William James referiu anos mais tarde, “In this new negro-soldier venture, loneliness was certain, ridicule inevitable, failure possible; and Shaw was only twenty-five; and although he had stood among the bullets at Cedar Mountain and Antietam, he had till then been walking socially on the sunny side of life.” (Burchard 72)

2.7. Três Obras como Sinais dos Tempos

2.7.1. A Década de 1960

Embora as três obras estudadas neste capítulo incidam sobre um episódio específico da Guerra Civil, a sua publicação em épocas temporalmente desfasadas relevam-se de crucial importância, pois para além da preservação da memória da Guerra Civil Americana elas apresentam-nos preciosos indicadores do período em que foram publicadas, enfatizando a situação do negro na sociedade americana.

Partindo deste pressuposto, decidimos avaliar o momento em que as três obras surgiram, tendo optado por uma ordem cronológica. Assim, e, em primeiro lugar, vamos deter na obra de Peter Burchard, *One Gallant Rush*, cuja publicação nos remete para o ano de 1965, no meio de uma década em que os movimentos de defesa dos direitos cívicos dos negros se encontravam no auge.

Como já foi referido, as razões conducentes à formação do 54º Regimento de Voluntários prendiam-se com a aspiração dos negros de tomarem parte numa luta intrínseca à causa da libertação do seu povo. Um século após o fim do conflito, a

publicação desta obra parece indicar que foi sentida a urgência em evocar este acontecimento específico e de frisar o destino que a tomada desta decisão acarretou para estes voluntários e para os oficiais brancos que com eles lutaram. Um momento de tristeza, mas, simultaneamente, de glória e repleto de heroísmo de um conjunto de homens que conscientemente lutaram pela justiça da sua causa, mas sublinhando que a consecução deste ato heróico só ocorreu porque brancos e negros se empenharam arduamente para que ela fosse possível.

Após a Independência e até ao fim da Guerra Civil, o país foi considerado detentor de um número considerável de escravos usados para trabalhar, sobretudo, nos estados do Sul, mais propriamente nas plantações, pois este tipo de economia revia-se na imagem da escravatura como uma estrutura patriarcal harmoniosa.¹¹⁸

Privados de liberdade, das vivências socioculturais que os enquadravam, dos laços familiares e da própria língua, mas também da possibilidade de evoluírem, pois nas plantações não tinham acesso à educação, mas apenas aos ensinamentos religiosos, os negros encontraram na igreja um apoio fundamental, na medida em que foram os ensinamentos religiosos da igualdade entre os filhos de Deus e o sofrimento terreno que os ajudava a suportar uma vida desprovida de sentido. A seguinte citação ilustra a sua situação:

Os escravos, apesar do mito da imagem popular dos “happy darkies”, que cantavam espirituais enquanto trabalhavam nos imensos campos de algodão e tabaco, viviam em condições desumanas de exploração, sofrendo violentos castigos corporais e temendo o facto de poderem ser vendidos. (Pires 1996: 174)

Esta condição de vida desumana dos negros levou-os a tentarem a sua sorte fugindo das plantações, sendo ajudados por abolicionistas que apesar de enfrentarem riscos levaram a cabo muitas ações para libertarem os negros, ocultando-os e levando-os para o Norte.

Após o fim do conflito, em abril de 1865, a aprovação da 13^a Emenda à Constituição impôs oficialmente a abolição da escravatura e a servidão involuntária, sendo a última possível exceto como punição por um crime. No seu texto original:

¹¹⁸ No Anexo 13, encontra-se um anúncio para a venda de escravos e no Anexo 14 uma oferta de recompensa para um negro foragido.

“Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction.”¹¹⁹

Esta lei impunha que os estados do Sul procedessem à libertação dos escravos sem que os donos das plantações recebessem qualquer tipo de indemnização, tendo-se seguido a 14ª Emenda, aprovada em 1868, e que definia a cidadania e dava ao governo federal amplos poderes para forçar os Estados a fornecerem protecção igualitária às leis. Em 1870, foi aprovada a 15ª Emenda que concedia a todos os afro-americanos do sexo masculino, maiores de idade, o direito de voto.

O fim da escravatura não implicou o fim dos preconceitos raciais. Apesar dos avanços consideráveis que se registaram não foram lançadas as bases económicas de apoio às conquistas civis e políticas e, fundamentada numa base legal, assistiu-se à reestruturação da vida em sociedade, baseada nos princípios de separação entre brancos e negros.

A segregação continuou durante este período de mudança, contudo os negros não estavam dispostos a suportar as indignidades do passado. E a mudança de atitude sentiu-se também nas forças militares que, em 1940, possibilitaram o acesso a negros e, em 1945, foi formada a primeira unidade integrada do exército. “(...) the officer cadet schools were desegregated and during the war the black units distinguished themselves so much, despite their disadvantages, that in 1945 the first formally integrated unit in the history of the American army was formed.” (91)

Não podemos esquecer que, historicamente o negro passou de uma situação de *indentured servant*, isto é, de criados com contrato durante um determinado período de tempo (Pires 1996: 201-2) para a de escravo, com a legislação Jim Crow para a de segregação e, apenas nos anos de 1950 deu passos no sentido de conseguir uma integração efectiva.

The African American soldiers had, indeed, won a great victory, and their efforts, as they had hoped, supported their postwar claims to the voter and full citizenship embodied by the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth amendments to the U.S. Constitution. But as the Reconstruction amendments and civil rights legislation

¹¹⁹ Citação transcrita do *site National Archives*.

< <http://www.archives.gov/historical-docs/document.html?doc=9&title.raw=13th+Amendment+to+the+U.S.+Constitution%3A+Abolition+of+Slavery> > Consultado em março de 2010.

gained approval, white interest in social and political reform for African Americans dissolved, and black hopes for full equality faded further from view. (Blatt 2001:51)

A situação de segregação a que os negros ficaram sujeitos estendeu-se até à década de 1950, mais precisamente até 1954, ano em que a batalha pela integração começou a ser travada nos tribunais e através de boicotes e se estendeu pela década de 1960, tendo-se destacado vários ativistas negros, entre eles surge Martin Luther King cuja capacidade de mobilização culmina com a Marcha sobre Washington D.C. que atraiu mais de duzentos e cinquenta mil manifestantes, considerada o clímax do movimento dos direitos cívicos. “On a hot august day 200,000 people, black and white, took part in a mass demonstration in Washington to demand full racial equality.” (O’Callaghan 113)

Esta agitação social impeliu a que o Congresso promulgasse a Lei dos Direitos Civis em 1964,¹²⁰ a primeira legislação efetiva dos direitos cívicos desde a Guerra Civil, que extinguiu a discriminação racial nos locais públicos e ilegalizou a discriminação no emprego: “[Civil Rights Act of 1964] made illegal discrimination and segregation in hotels, restaurants, playgrounds, theaters, public libraries, in employment and in labor unions. (...) A major victory had been won.” (*Ibidem*)

Desta feita, a *Civil Rights Act* de 1964, a *Voting Rights Act* de 1965, que concedia o direito de voto a todos independentemente da cor da pele e a *Housing Act* de 1968, que promovia a construção de habitação para pessoas de baixos e médios rendimentos, foram consideradas vitórias que marcaram a primeira fase da batalha dos direitos cívicos. Nesta altura, a maior parte das barreiras legais tinham sido transpostas e um outro objetivo emergiu, a luta contra as dificuldades económicas e Lyndon Johnson parecia ser a pessoa certa para liderar a luta, pois revelou maior capacidade que Kennedy para que as leis fossem aprovadas. Um problema ligado à política externa, o conflito no sudeste asiático devorou enormes quantias de dinheiro e retirou a atenção da opinião pública, direcionando-a para o exterior. King opôs-se à guerra e perdeu o apoio de Johnson. A. Philip Randolph propôs o “Negro Marshall Plan” que custaria dez biliões de dólares por ano, tendo sido rejeitado por ser considerado uma extravagância, enquanto o Congresso aprovava mais de dez milhões para continuar a Guerra no Vietname.

Mas numa América de grandes assimetrias, a situação dos negros agravou-se, apesar do período de prosperidade e de grande crescimento económico provocado pela

¹²⁰ Ver no Anexo 15 a primeira imagem da Lei dos Direito Cívicos.

Segunda Guerra Mundial e que se estendeu até 1964, conduzindo à migração dos negros pobres do Sul para as grandes cidades do Norte, que assistiam ao êxodo de brancos para os subúrbios devido à deslocalização de indústrias dos núcleos urbanos, (*inner cities*). Esta fuga da região metropolitana deveu-se ao pagamento de impostos inferiores e regulações ambientais menos rigorosas, mas em contrapartida as verbas municipais desciam consideravelmente nas *inner cities*. Consequentemente, as taxas de desemprego e os níveis de pobreza cresceram de modo considerável nas grandes e médias cidades americanas, causando um aumento da procura de serviços sociais, enquanto as verbas municipais recebidas através de impostos caíam, fazendo com que muitos municípios quase entrassem em colapso financeiro em 1975.

As expectativas de uma vida melhor ficaram goradas para muitos negros, pois viram-se confinados aos guetos onde viviam em casas deterioradas, com maus serviços públicos, elevadas taxas de desemprego, altos níveis de pobreza e baixo grau de instrução, logo condições piores do que as das quintas do Sul. A saída desta conjuntura era possível mas tornava-se difícil e exigia qualidades de carácter e condições de vida que dificilmente podiam encontrar um terreno fértil num meio pautado pelo desemprego, pobreza e ignorância. Muitas vezes, torna-se um ciclo vicioso, pois as poucas qualificações e níveis de escolaridade aliadas à pobreza remetem-nos para a base da pirâmide social. Uma questão que assume uma relevância crucial consiste no facto da não assimilação dos fatores culturais que possibilitariam uma integração plena na sociedade americana, assistindo-se, pelo contrário, à manutenção da sua própria identidade, dos seus costumes e traços culturais.

Precisamente em agosto de 1965, ano da publicação da obra *One Gallant Rush*, ocorreram motins nas ruas de Watts, um gueto negro em Los Angeles: “For six days police and rioters fought among burning cars and buildings. A large area was burned out.” (O’Callaghan 114) No ano seguinte, estes motins alargaram-se a outras cidades, designadamente, Atlanta, Chicago, Detroit, Washington e Nova Iorque. Apesar de um inquérito governamental indicar o desemprego como a explicação dos motins, acreditava-se que as causas eram muito mais profundas, de acordo com as palavras de um líder negro não identificado e referido por O’Callaghan. “If a man’s standing on your toe and you’ve petitioned, begged, pleaded, done everything possible and he still won’t move – you’ve got to push him off.” (*Ibidem*)

Muitos americanos esperavam que a aprovação da Civil Rights Act marcasse o início de uma nova era de harmonia racial nos Estados Unidos, todavia o desapontamento

cedo se instalou e verificou-se que as dificuldades raciais estavam demasiado arraigadas para serem banidas por simples alterações preconizadas por uma lei ou por manifestações e marchas. As mudanças teriam de ser sentidas ao nível das atitudes humanas e das condições económicas básicas.

Na literatura, destacamos Amiri Baraka¹²¹, dramaturgo, ativista foi considerado o mais famoso poeta afro-americano dos anos 1960 e 1970. O seu ecletismo deveu-se às influências que teve e que abrangem um leque muito variado, destacando-se Ray Bradbury, Mao Zedong, Ginsberg e o músico John Coltrane. Para além de escrever poemas, livros, contos, novelas e ensaios, criou peças de teatro, críticas musicais e culturais e óperas de jazz.

Foi um dos poucos afro-americanos a integrar a *Beat Generation* e destacou-se como um dos líderes do *Black Arts Movement*, aliado do movimento *Black Power*, um movimento que enfatizou o orgulho racial e a criação de instituições culturais e políticas negras para cultivar e promover interesses coletivos, em oposição à integração nos sistemas de poder dominados pelos brancos, que surgiu no final da década de 1960 e início dos anos 1970.

A sua obra encontra-se dividida em vários períodos que estão intimamente ligados às suas opções políticas. Assim, durante a década de 1950, fazendo parte da contracultura, a sua escrita encontra-se associada aos poetas *Beat* como Allen Ginsberg e Jack Kerouac, facto que podemos constatar na citação retirada do *site Poetry Foundation*:

Baraka did not always identify with radical politics, nor did his writing always court controversy. During the 1950s Baraka lived in Greenwich Village, befriending Beat poets Allen Ginsberg, Frank O'Hara, and Gilbert Sorrentino. The white avant-garde—primarily Ginsberg, O'Hara, and leader of the Black Mountain poets Charles Olson.¹²²

¹²¹ Nasceu a 7 de outubro de 1934, em Newark, Nova Jersey e morreu a 9 de janeiro de 2014. Foi batizado com o nome Everett LeRoi Jones. Em 1967, renunciou ao seu nome quando se mudou para o Harlém e mudou-o para Imamu Ameer Baraka, “líder espiritual e príncipe abençoado”. Foi considerado o “Malcom X da literatura” e apontado como precursor do *hip hop*. Em 1963, publicou *Blues People*, considerada a primeira grande história de música negra escrita por um afro-americano.

¹²² Poetry Foundation. “Amiri Baraka”.

<<http://www.poetryfoundation.org/bio/amiri-baraka>> Consultado em setembro de 2013.

Estes artistas representavam a geração *avant-garde* que se caracterizava pela não-conformidade, características que influenciariam e que dariam a Baraka a liberdade de criar a sua voz e estilo únicos. Neste período, Baraka concebia a poesia como um processo de descoberta e não como um exercício de preenchimento das expectativas tradicionais. À semelhança dos poetas da *Beat*, Baraka acreditava que a forma de um poema devia seguir a própria respiração e a intensidade do sentimento do poeta.

Com a ascensão do movimento dos direitos cívicos, a sua obra assumiu um tom mais militante que se assentou com uma viagem que fez a Cuba, em 1959. Esta viagem revelou-se um marco importante na sua vida, na medida em que alterou a visão que tinha do seu papel como escritor, do objetivo da arte e do seu grau de consciência étnica.

Nos anos de 1960, mudou-se para o Harlém e tornou-se um nacionalista negro. Neste período de intensa atividade dos movimentos dos direitos cívicos, Baraka explorou a raiva dos afro-americanos e usou os seus poemas revolucionários para exprimir o seu sentir, com o intuito de despertar mentes para a causa dos afro-americanos, como podemos verificar através da seguinte citação:

Baraka was well known for his strident social criticism, often writing in an incendiary style that made it difficult for some audiences and critics to respond with objectivity to his works. Throughout most of his career his method in poetry, drama, fiction, and essays was confrontational, calculated to shock and awaken audiences to the political concerns of black Americans.¹²³

Na década de 1970, esteve envolvido nos movimentos de libertação do Terceiro Mundo e foi identificado como marxista: “In 1974, Baraka rejected Black Nationalism and announced his conversion to Third World Marxism. This was not as big a step as it sounded.”¹²⁴ Em 1972, ajudou a organizar a *National Black Political Convention* e fundou o Congresso dos Povos Africanos. Também fundou grupos comunitários no Harlém e em Newark.

Após os ataques 11 de setembro de 2001, Baraka foi acusado de anti-semitismo devido ao poema “Somebody Blew up America,”, que escreveu em resposta aos ataques terroristas.

¹²³ Poetry Foundation. “Amiri Baraka”.

<<http://www.poetryfoundation.org/bio/amiri-baraka>> Consultado em setembro de 2013.

¹²⁴ *Ibidem*.

Colocado ao nível de Frederick Douglass e Richard Wright, em virtude do papel que desempenhou na luta pelos direitos dos afro-americanos, Arnold Rampersad referiu que tinha aprendido com Amiri Baraka que a arte é política:

In the *American BOOK Review*, Arnold Rampersad counted Baraka with Phyllis Wheatley, Frederick Douglass, Paul Laurence Dunbar, Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Richard Wright, and Ralph Ellison “as one of the eight figures . . . who have significantly affected the course of African-American literary culture.”¹²⁵

Deste modo, a sua escrita encontra-se eivada de uma filosofia de separação entre negros e brancos, rejeitando as ideias de Martin Luther King. Amiri Baraka criou obras que apelavam à revolução: “We want a black poem. And a Black World”, como referiu no seu poema “Black Art”, considerado um manifesto das suas ideias:

(...) we want’s “poems that kill”
Assassin poems, Poems that shoot
guns. Poems that wrestle cops into alleys
and take their weapons leaving them dead
with tongues pulled out and sent to Ireland.¹²⁶

A sua obra inspirou poetas, dramaturgos e músicos, e o seu mergulho na tradição oral e linguagem ruas antecipou o *rap*, o *hip-hop* e a *slam poetry*. O verso “Up against the wall mother fucker”, do poema “Black people!” converteu-se num *slogan* da contracultura.

Outra personalidade afro-americana que se destacou na literatura e que deu voz à aos problemas desta comunidade foi Maya Angelou (1928-2014). A sua produção literária engloba textos de vários géneros, inclusive poesia, peças dramáticas e a sua autobiografia publicada em vários volumes ao longo da sua vida.

Após alguns anos como dançarina no estrangeiro, em 1959, Maya Angelou regressou aos Estados Unidos e dedicou-se à escrita. Participou da *Harlem Writers Guild*, onde conheceu vários escritores negros e foi ativista, num período conturbado de segregação e discriminação contra os negros nos Estados Unidos e no mundo. Promoveu

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Ver poema completo no Anexo 16.

eventos para angariar fundos para auxiliar Martin Luther King e a *Southern Christian Leadership Conference*. Neste período, juntou-se também aos movimentos pró-Castro e à luta pelo fim do *apartheid* na África do Sul.

Em 1961, optou por viver em África, tendo trabalhado, em primeiro lugar, como editora na revista semanal em inglês *The Arab Observer*, no Cairo. Posteriormente, viveu na cidade de Accra, no Gana, onde conheceu Malcolm X e, em 1965, decidiu regressar aos Estados Unidos e ajudar a criar a *Organization of Afro-American Unity*.

Após o assassinato de Malcolm X a que se seguiu o de Martin Luther King, Maya, arrasada com a morte dos companheiros, escreveu, produziu e narrou um documentário sobre as origens do *blues* na cultura afro-americana “Blacks, Blues, Black!” e dedicou-se à escrita e à publicação, em 1969, do primeiro volume da sua primeira biografia *I Know Why the Caged Bird Sings*.

Carol E. Neubauer, em *Southern Women Writers: The New Generation*, refere que a sua escrita refletia as influências da época, mas, sobretudo, as suas vivências e o seu empenho em melhorar a vida da sua comunidade: “Angelou had become recognized not only as a spokesperson for blacks and women, but also for all people who are committed to raising the moral standards of living in the United States.”¹²⁷

Embora o modo como trata as diferentes temáticas tenha suscitado polémica, o uso que Maya Angelou faz do diálogo e do enredo revelou-se inovador para a época. Os seus livros são episódicos, enfatizando determinados temas e os acontecimentos raramente seguem uma cronologia rigorosa.

A sua reputação literária deve-se à publicação dos vários volumes autobiográficos: *I Know Why the Caged Bird Sings*, (1970) *Gather Together in My Name*, (1974), *Singin' and Swingin' and Getting' Merry Like Christmas*, (1976), *The Heart of a Woman*, (1981) e *All God's Children Need Traveling Shoes* (1986), *Song Flung up to Heaven* (2002) e aos cinco volumes de poesia: *Just Give Me a Cool Drink of Water'fore I Diiie*, (1971) *Oh Pray My Wings Are Gonna Fit Me Well*, (1975) *And Still I Rise, Shaker*, (1978) *Why Don't You Sing?* (1983) e *Now Sheba Sings the Song* (1987).

¹²⁷ Carol E. Neubauer. *Southern Women Writers: The New Generation*
< www.africanafrikan.com/.../Maya%20Article%202.d... > Consultado em junho de 2012.

2.7.2. A Década de 1970

A obra *Lay this Laurel*, publicada em 1973, perto do final da presidência Nixon, ao apresentar um álbum fotográfico do Shaw Memorial em estado avançado de degradação, surge como um indicador ou um sinal dos tempos. A glória e a nobreza de um passado a que este monumento alude foram esquecidos e encontra-se depauperado, sendo um reflexo da crise social que atravessa o país, fruto de uma época de recessão económica e da efetiva regressão dos programas sociais de ajuda. Nesta obra não se revisita apenas o monumento e o feito daquele regimento de negros, mas relembra-se também o chamamento de Frederick Douglass feito num momento político difícil que o país atravessava e que apelava à ação da comunidade negra.

Nas décadas anteriores, o país tinha encetado uma longa caminhada na aquisição de direitos cívicos, porém nos anos setenta, o Presidente Nixon sugeriu a “benign neglect”. O conceito de negligência benigna sugeria que os programas sociais que tinham sido aprovados e financiados pelo governo federal tinham criado atitudes de dependência entre os afro-americanos mais desfavorecidos.

As políticas defendidas por Nixon revelaram-se danosas para os direitos cívicos com exceção das políticas preferenciais, a problemática dos direitos cívicos foi abandonada, embora a estratégia consistisse em não alterar as conquistas do movimento de Martin Luther King, mas em contrapartida, transmitir a mensagem de que não se avançaria mais.

Durante estas décadas de crise, a NAACP continuou a desenvolver uma série de atividades em Washington impedindo que se perdessem muitos dos benefícios alcançados. O Presidente Ford, numa mensagem efetuada no dia 1 de fevereiro de 1976, na *Association for the Study of Afro-American Life and History*, no âmbito da observância do *Black History Month*, refere que nas comemorações do bicentenário da Independência devem ser lembrados os contributos impressionantes dos negros americanos para a vida e cultura nacionais. Acrescenta, ainda, que os ideais de liberdade e do reconhecimento dos direitos individuais que inspiraram a luta pela independência e nos quais o país se tem esforçado por viver, têm sido difíceis de alcançar pelos negros. Recorda que apesar de todas as vicissitudes e de modo a que os cidadãos negros conseguissem que estes ideais se tornassem uma realidade, o caminho a percorrer foi longo e complexo.

Nas décadas de 1970 e 1980, muitos negros perceberam que a sua condição social só poderia melhorar através do voto, e decidiram implementar uma estratégia que passaria pela eleição de negros para lugares estratégicos, como vereadores, presidentes de câmara, membros do Congresso, sendo Jesse Jackson, um ex-assistente de Martin Luther King, o principal porta-voz da ideia. “We need 10,000 blacks running for office [trying to get elected]. Just run!Run!Run! If you run you might lose. If you don’t run, you’re guaranteed to lose.” (O’Callaghan 114)

Esta estratégia revelou-se frutífera, pois, em 1985, mais de cinco mil dos cinquenta mil funcionários eleitos eram negros. Este número incluía os presidentes de câmara de cidades como Los Angeles, Chicago, Filadelfia e Washington e, em 1988, e o próprio Jackson esteve muito próximo de ser apurado como o candidato presidencial do Partido Democrático.

Apesar de alguns avanços terem sido concretizados, a maioria dos afro-americanos continuava a ter menos sucesso, a nível individual, que os brancos americanos. No final da década de 1980, as taxas de desemprego eram mais altas que a dos brancos enquanto a média dos rendimentos e os níveis de educação e de saúde dos afro-americanos eram inferiores à dos brancos. Mesmo assim, a sua situação tinha melhorado consideravelmente desde a década de 1960. Podendo-se considerar que uma grande parte do “sonho” de Martin Luther King se tinha tornado realidade. Negros e brancos estudavam lado a lado e desempenhavam todo o tipo de profissões e viviam nos mesmos bairros. Como King tinha sonhado: “(...) people seemed to be learning to judge each other more by the content of their characters than by the color of their skins. (O’Callaghan 115)

Porém, as décadas de 1970 e 1980 foram arrasadoras para as conquistas alcançadas nos dois decénios anteriores para os negros na medida em que a administração Reagan deu um passo em frente relativamente à proposta de Nixon, cortando os programas sociais, política esta seguida pelo Presidente Bush.

Na literatura, a vida, as lutas e os anseios da comunidade afro-americana mereceram a atenção de vários escritores afro-americanos. De entre muitos que tiveram sucesso, destacamos a escritora Toni Morrison.

Chloe Anthony Wofford,¹²⁸ mais conhecida como Toni Morrison, destacou-se no panorama literário americano pela sua obra intensa e comovente, na qual relata as experiências de mulheres negras nos Estados Unidos durante os séculos XIX e XX.

Os seus romances fortes e pungentes tiveram um reconhecimento internacional com a atribuição do Prémio Nobel de Literatura, em 1993. Citando a informação *do site Nobel Prizes and Laureates*. “The Nobel Prize in Literature 1993 was awarded to Toni Morrison “who in novels [is] characterized by visionary force and poetic import, gives life to an essential aspect of American reality”.”¹²⁹ Esta ideia é reforçada no *site Bio*, que destaca as características dos seus romances: “Her novels are known for their epic themes, vivid dialogue and richly detailed black characters.”¹³⁰

Da sua vasta produção literária, destacamos *The Bluest Eye* (1970), *Sula* (1973), *Song of Solomon*¹³¹ (1977) e *Beloved*¹³² (1987) que tratam a complexidade da identidade negra de forma universal. Nos seus livros, Toni Morrison apresenta personagens negras e miseráveis, com uma história de vida semelhante à sua, num país economicamente abalado. Esta particularidade da sua escrita tem sido reconhecida pela popularidade que tem alcançado, quer a nível nacional, quer internacional.

2.7.3. A Última Década do Século XX

A obra *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw* publicada em 1999, no final do século XX, em plena administração Clinton, mais precisamente durante o seu segundo mandato, remete-nos não só para a necessidade de evocar uma personalidade branca, o Coronel Robert Gould Shaw, e os princípios e valores que nortearam a sua atuação durante a Guerra Civil e que se destinavam a que os negros pudessem desempenhar um papel de relevância na luta pela sua liberdade, mas

¹²⁸ Nasceu na cidade de Lorain, no Ohio, no dia 18 de novembro de 1931.

¹²⁹ *Nobel Prizes and Laureates*.

<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/> Consultado em julho 2012.

¹³⁰ <<http://www.biography.com/people/toni-morrison-9415590#synopsis>> Consultado em julho 2012.

¹³¹ Em 1977, recebeu o *National Book Critics Circle Award* com a obra *Song of Solomon*.

¹³² Em 1988, este romance reconhecido com o *American Book Award* e com o *Pulitzer Prize*.

também todas as outras individualidades que ao longo da história do país se destacaram na defesa da causa da abolição da escravidão e posterior obtenção de direitos cívicos para os negros.

Cerca de um século após o término do conflito, podemos considerar que a longa caminhada pela obtenção dos direitos cívicos encontrou muitos obstáculos, mas foi coroada de muitos êxitos e de alguns retrocessos, conforme pudémos verificar ao longo desta parte do nosso trabalho.

Na década de 1990, Bill Clinton¹³³ foi considerado por Toni Morrison¹³⁴, como “o primeiro Presidente negro da América” e alcançou níveis de popularidade interessantes entre os elementos desta comunidade, tendo sido eleito para a Casa Branca com o voto de nove em cada dez afro-americanos.

Clinton apresentou-se como um presidente sensível às carências dos mais necessitados, contrariamente aos presidentes anteriores. Inúmeras referências a esta comunidade pautaram os dois discursos inaugurais, denotando uma certa preocupação. No primeiro, ressalta a capacidade de determinação e de resiliência dos americanos em enfrentar os momentos de crise e a partir deles edificarem os apoios da democracia: “From our Revolution to the Civil War, to the Great Depression, to the civil rights movement, our people have always mustered the determination to construct from these crises the pillars of our history.”¹³⁵

No segundo, remete para o nascimento da nação, criado sob a convicção da igualdade, para a abolição da escravidão, no século seguinte, e para a revolução dos direitos civis para os negros, no século XX, exortando a figura e o feito de Martin Luther King baseados na crença da busca do sonho americano, que tem sido a pedra basilar da sociedade americana. Citando as suas palavras:

The promise of America was born in the 18th century out of the bold conviction that we are all created equal. It was extended and preserved in the 19th century, when our nation spread across the continent, saved the union, and abolished the awful scourge of slavery. (...) and deepened the wellspring of justice by making a revolution in civil rights for African Americans. (...)Thirty-four years ago, the man whose life we celebrate today spoke to us down there, at the other end of this Mall, in words that

¹³³ Oriundo do Sul e defensor da integração racial.

¹³⁴ Nobel da Literatura em 1993.

¹³⁵ Primeiro discurso inaugural do Presidente Clinton proferido no dia 20 de janeiro de 1993.
<<http://millercenter.org/scripps/archive/speeches/detail/3434>>

moved the conscience of a nation. Like a prophet of old, he told of his dream that one day America would rise up and treat all its citizens as equals before the law and in the heart. Martin Luther King's dream was the American Dream. His quest is our quest: the ceaseless striving to live out our true creed. Our history has been built on such dreams and labors. And by our dreams and labors we will redeem the promise of America in the 21st century.¹³⁶

Apesar da sua abertura para as preocupações da comunidade afro-americana, a sociedade americana viu-se novamente confrontada com motins¹³⁷ que revelaram o descontentamento coletivo da comunidade afro-americana contra o racismo de sistema legal e contra a brutalidade das forças policiais.

Em 1994, apesar do empenho da administração Clinton, o Congresso passou a ser dominado pelos republicanos o que implicou o falhanço da dessegregação racial a que já se vinha assistindo há alguns anos. Não obstante, o descontentamento e o desalento grassavam na comunidade afro-americana e veio à tona aquando da *The Million Man March*, em 1995. Organizada por Louis Farrakhan, um líder controverso ligado à Nação do Islão, e dirigida por Benjamin F. Chavis, Jr., o ex-diretor executivo da *National Association for the Advancement of Colored People*, esta marcha conseguiu uma mobilização ímpar pois surgiu como um meio de demonstrar o descontentamento, mas simultaneamente um desejo de união desta comunidade que pretendia uma renovação espiritual que incutisse um sentido de responsabilidade pessoal nos afro-americanos para melhorar a sua condição. Todavia, muitas personalidades influentes do campo da política desvincularam-se desta ação, como por exemplo, Colin Powell, não pelos objetivos que lhe subjaziam, mas pela rejeição de Farrakhan como dirigente representativo dos afro-americanos.

Numa declaração feita no âmbito de uma conferência na Universidade da Califórnia, em S. Diego, Bill Clinton, em junho de 1997, propunha empenhar-se em iniciativas relacionadas com a questão da raça tendo sido iniciados grupos de discussão a

¹³⁶ Segundo discurso inaugural do Presidente Clinton proferido no dia 20 de janeiro de 1997. <http://avalon.law.yale.edu/20th_century/clinton2.asp> Consultado em junho 2011.

¹³⁷ Numa área que outrora tinha sido o centro industrial de Los Angeles e, que em 1992, tinha passado por transformações significativas a nível económico e social, nomeadamente, o encerramento de fábricas e o desemprego dos operários. Assistiu-se, também, ao desmoronamento do sistema educacional, pois cerca de quarenta por cento dos jovens abandonou a escola sem terem concluído os estudos e as suas preocupações focavam-se nas drogas, violência, guerras entre gangues e brutalidade policial. Todas estas razões estavam subjacentes aos motins, mas o rastilho foi um julgamento provocado pela excessiva brutalidade policial no tratamento bárbaro de Rodney King aquando da sua detenção.

nível local, pois embora nos anos de 1960 tivesse havido, de facto, uma melhoria nos direitos dos negros, na década de 1980, essa situação inverteu-se em virtude das políticas encetadas por Ronald Reagan.

O percurso que delineámos nesta parte do nosso trabalho propunha-se a entender o surgimento de três obras literárias com características bem diferenciadas, em diferentes décadas do século XX, mas cujo foco se encontrava num mesmo acontecimento histórico, registada artisticamente no Shaw Memorial. A urgência em resgatar este acontecimento histórico do esquecimento a que tinha sido votado, em nossa opinião, prende-se com uma necessidade imperiosa de dar continuidade à tarefa inacabada iniciada com a guerra, como se referiu Lincoln no cemitério de Gettysburg em 1863, e que pretendia o renascimento do país em liberdade e que: “ (...) government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth.”¹³⁸

Esta demanda da igualdade de direitos e de oportunidades estabelecida na Constituição Americana tem-se revelado uma constante ao longo da história do país bem como as evoluções e os retrocessos dos direitos cívicos dos negros. Em 1965, assistiu-se a uma efervescência no que diz respeito ao movimento dos direitos cívicos em que muitas ações foram levadas a cabo e muitos direitos foram obtidos, sobretudo no que diz respeito à segregação. Por seu turno, em 1973, acontecimentos a nível político, social e económico propiciaram um período de abrandamento e até mesmo de regressão que se repercutiu na década seguinte e, embora nos anos de 1990 se tenham registado avanços, os níveis educacionais, habitacionais, económicos e de saúde ainda se encontram abaixo dos da comunidade branca.

Temos de reconhecer que apesar das divisões profundas que existem na sociedade americana, o apelo de Martin Luther King foi, em parte, realizado, o seu ideal de vida ainda está muito longe da concretização, apesar dos esforços efetuados ao longo de gerações, os afro-americanos continuam a ser os mais pobres, com pior acesso à educação e com mais probabilidades de se envolverem numa vida marginal.

¹³⁸ “Abraham Lincoln, The Gettysburg Address, 19 November 1863”.
< <http://www.historytools.org/sources/lincoln-gettysburg.pdf> > Consultado em junho de 2011.

Capítulo III – A Representação Cinemática de Edward Zwick: *Glory*

3.1. *Glory*: O Texto Fílmico como Documento de Estudo da História

Inicialmente devotado a entreter milhões de americanos, o cinema passou a ter uma utilização dupla, isto é, para além da função de entreter, este meio combinou lazer com a disseminação do conhecimento sendo também um veículo de informação acessível a todos. Ideias que anteriormente se encontravam confinadas à palavra escrita ou falada passaram a “mover-se” no ecrã de modo realista e convincente.

A produção em massa das obras cinematográficas permitia que cópias do mesmo filme pudessem ser vistas em todo o país e o impacto da sua mensagem era sentido a nível político, através da decisão dos votos dos eleitores. Com efeito, “For better or worse, many Americans pay far closer attention to the politics they see on the screen than to the pronouncements of politicians or civic leaders.” (Ross 2002: 1)

Ciente do poder deste meio de comunicação, defensores de ideologias políticas bem diferenciadas começaram a encarar a possibilidade de utilizar o cinema como um instrumento pedagógico, doutrinário ou de propaganda, de modo a “formar valores e princípios [e] contribuir para o estabelecimento de referenciais de atuação ética e cidadã.”¹³⁹ De facto, nas primeiras décadas do século XX, o cinema para além de ser produtor de espetáculo, atuava também de forma eficaz como veículo de propaganda, de informação e de formação de massas¹⁴⁰, ou seja, atuava como instrumento político e pedagógico.

Para além de se prestar à utilização por parte dos governos no sentido de veicular os modelos da ideologia dominante, o cinema tem desempenhado também um papel preponderante no modo como veicula o *american way of life*, mas, sobretudo, na maneira como apresenta narrativas históricas expondo factos grandiosos e/ou dolorosos do seu passado que foram, muitas vezes, votados ao esquecimento.

O cinema de Hollywood tornou-se um veículo privilegiado no processo de difusão da cultura americana e, hoje em dia, à semelhança do papel que desempenhou aquando da sua emergência, encontra-se ligado à fruição de momentos de lazer, mas tem sido

¹³⁹ Rosana Elisa Catelli. “Cinema e Educação em John Grierson”

<<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/cineducemgrierson.htm>> Consultado em janeiro de 2008.

¹⁴⁰ Filmes como *O Triunfo da Vontade*, um registo do congresso do Partido Nacional Socialista, em 1934, na cidade de Nuremberga e *Olímpia*, película sobre os jogos olímpicos realizados em Berlim, em 1936, são verdadeiros hinos à ideologia hitleriana.

também utilizado por diferentes realizadores e, em momentos históricos distintos, para abordar temáticas e problemáticas de interesse coletivo, em especial, o tratamento dos diferentes conflitos bélicos que ensombraram a memória do povo americano e que, algumas vezes, tinham sido silenciados ou erradicados, em virtude dos traumas que encerram.

Nos dias de hoje, o impacto dos meios audiovisuais faz-se sentir em todas as classes sociais e o cinema, que no seu advento era projetado em barracas de feira e que se encontrava confinado a um público pouco exigente, formado essencialmente por operários e imigrantes, deu um salto qualitativo. Para além de se ter transformado num meio audiovisual transversal a todas as camadas da sociedade, quer através de uma simples ida ao cinema, quer através da fruição de filmes em casa através dos leitores de DVD, dos modernos sistemas de *home video* ou ainda dos sistemas de TV cabo que permitem o aluguer de filmes no conforto do lar, revelou mais uma função que está intimamente ligada à disseminação do conhecimento histórico.

Apesar de ser considerada uma atividade de lazer que pretende distrair os espetadores, ir a o cinema implica mais do que isso: “From the appearance of the first films in the 1890s until the present, movies were never just a medium of entertainment. They have simultaneously reflected and shaped changes in American society.” (Ross 2002: 1) Deste modo, pode também de uma forma subtil propiciar uma visão complexa e importante do passado através dos filmes de ficção típicos de Hollywood, pois estes podem visar acontecimentos ou personalidades de destaque da história, tornando ainda mais aliciante descobrir ou conhecer determinados aspetos, muitas vezes, desconhecidos do grande público. Citando Ross:

Most of us go to the movies to have fun: to laugh, cry, boo, cheer, be scared, thrilled, or simply to be amused for a few hours. But movies are something more than just an evening’s entertainment. They are also historical documents that help us see – and perhaps more fully understand – the world in which they were made. (Ross 2002: xv)

A nossa perceção da vida e do passado pode ser obtida através de diferentes meios e, decerto, que um dos primeiros contactos se obtém a partir dos livros de história, mas hoje em dia, sobretudo, a partir dos filmes, que atuam mais facilmente no nosso consciente. Na esteira de Ross, “Movies do more than simply show us how to dress, how

to look, or what to buy. They teach us how to think about race, gender, class, ethnicity, and politics. And they do so in a way that penetrates our consciousness far more effectively than most things we read or hear in the classroom.” (*op. cit.* 1)

A obra fílmica ao apontar para os mesmos tópicos dá-lhes, contudo, um tratamento diferenciado, colocando questões de outra natureza, e provindo o público com outras respostas sobre o passado, apesar de criar narrativas de cariz histórico a partir de factos reais, mas que incluem outros elementos necessários ao processo de narração fruto da ficção. A abordagem efetuada numa obra fílmica histórica dramática para além da superficialidade poderá estar também eivada da subjetividade do realizador, fruto da sua própria leitura dos acontecimentos, todavia a sua análise não se deve cingir apenas à confrontação dos dados que o mesmo apresenta com a informação presente nos compêndios de história, pois a sua importância advém do modo como a visão geral desses acontecimentos nos pode transmitir conhecimento histórico significativo do nosso passado. Segundo Rosenstone:

(...) film can provide a complicated and important vision of the past, one that renders history in a way that demands our carefully attention, especially because so much of what we learn about the past is conveyed to us today in precisely this medium and this genre, on the screens large and small. What I am aiming at here is a much subtler and broader way of looking at the dramatic history film, seeing such works not just in terms of whether all their individual moments can be verified, but rather in terms of whether their overall portrait or vision has something meaningful and important to say about our past. (Rosenstone 49)

Ainda que ao longo da história do cinema muitos filmes de cariz histórico tenham sido realizados sobre diferentes temáticas ou personalidades de relevo, a questão do acesso aos acontecimentos do passado através do texto fílmico, como vimos antes, tem-se revelado complicada e suscetível de não-aceitação por parte dos historiadores em virtude das limitações já referidas.

Partindo das premissas preconizadas por Rosenstone e apresentadas no Capítulo II da primeira parte deste trabalho, de que um filme histórico não se resume a uma coletânea de “factos”, mas trata-se de uma obra que ao encenar o passado o reconstrói em imagens e sons, cuja definição pode ser sintetizada nestas palavras: “A historical film has always been something more than a collection of “facts”. It is a drama, a performance, a

work that stages and constructs a past in images and sounds.” (*op. cit.* 35) propomo-nos analisar o filme *Glory* como documento de estudo da história, em virtude de se tratar de um filme de Hollywood que propõe uma construção ficcionada de um acontecimento histórico, usando uma linguagem metafórica e simbólica de modo a apresentar uma recriação do passado e que se insere na teoria interpretativa da Causa da Emancipação referida na primeira parte.

Realizado em 1989, por Edward Zwick, com um argumento da autoria de Kevin Jarre,¹⁴¹ *Glory* foi nomeado para vários prémios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas: o Óscar de Melhor Edição (Steven Rosenblum) e Melhor Direção Artística (Norman Garwood, Garrett Lewis), tendo obtido o Óscar para Melhor Som (Donald O. Mitchell, Gregg Rudloff, Elliot Tyson, Russell Williams II), Melhor Cenografia (Freddie Francis) e Melhor Ator Secundário (Denzel Washington), tendo sido premiado nas categorias de Melhor Som, Melhor Cenografia e Melhor Ator Secundário.

Famoso pelos argumentos que escreveu para *Rambo: First Blood Part II*, *Tombstone*, *The Mummy* e *The Devil's Own*, Kevin Jarre destacou-se, sobretudo, com *Glory*, tendo sido nomeado para um Globo de Ouro de Melhor Argumento e para o Prémio WGA (*Writers Guild of America Award*) de Melhor Argumento Adaptado.

Um conjunto de sincronismos possibilitou a escrita do guião de *Glory*, mais precisamente, um encontro entre o empresário de *ballet* Lincoln Kirstein e o argumentista Kevin Jarre no restaurante *Mother Goldsmith's* em Saratoga, Nova Iorque. Mas a particularidade deste encontro deveu-se ao denominador comum que ligava estes dois homens, que embora estivessem ligados às artes, se dedicavam a áreas distintas. Com efeito, por um lado, Kirstein tinha crescido em Beacon Hill, Boston, à semelhança do seu antepassado “Kirstein, a dyed-in-the-wool Bostonian” que vivia perto da casa de Robert Gould Shaw¹⁴², conhecia a família do Coronel e adorava a estátua de Saint-Gaudens que glorificava o seu feito na Guerra Civil, e escreveu a monografia intitulada *Lay This Laurel*, que se tornou uma das fontes do guião. Por outro lado, o jovem Jarre, que na sua infância tinha tido a oportunidade de brincar com soldados de chumbo da Guerra Civil oferecidos num Natal e tinha aprendido a montar, em 1986, deslocou-se a Saratoga com

¹⁴¹Guionista de êxitos cinematográficos como *Rambo: First Blood Part II*, *Glory*, entre outros. Oriundo de uma família famosa: filho do compositor de bandas sonoras Maurice Jarre e meio-irmão do compositor francês Jean Michel Jarre.

¹⁴²*Los Angeles Times*. Charles Champlin. “Threads That Led to the Making of “Glory””. Consultado em março de 2010.

< http://articles.latimes.com/1990-01-18/entertainment/ca-423_1_kevin-jarre>

a sua mulher, que era bailarina, para a temporada de verão da companhia New York City Ballet e encontrou-se com Kirstein que tinha visto uma foto de Jarre a cavalo e se apercebeu das semelhanças que existiam entre o argumentista e a estátua equestre de Shaw e falaram sobre o 54º Regimento.

Esta convergência de fatores traduz a afinidade singular que liga ambos os homens. Jarre afirmou:

I knew about the 54th. I'd been a Civil War freak myself ever since I got some toy soldiers when I was a kid. Lincoln's interest was deeper. It related to his whole philosophy about surrendering yourself to something bigger, some larger cause. He'd always wanted to make a movie about the 54th.¹⁴³

Embora a sua principal inspiração tenha sido o monumento de homenagem a Shaw e aos seus homens existente em Boston, Jarre investigou e leu imensos documentos sobre o 54º, incluindo as cartas de Shaw, as obras *Lay This Laurel* e *One Gallant Rush* e o *The Journal of Charlotte Forten*, cuja leitura era muito apreciada por Shaw e era da autoria de uma ativista abolicionista, poeta e educadora negra, que se destacou pelos seus testemunhos que davam a conhecer a vida de uma mulher negra livre no Norte nos anos pré-guerra, mas cujas referências não surgem no filme. O trabalho de investigação deu lugar ao isolamento no quarto 421 do Gramercy Park Hotel em Nova Iorque e a redação do guião em quatro semanas. O entusiasmo inicial foi substituído pela insegurança que o levou a pensar: “I never thought I could interest anybody in it. A Civil War epic, about black people? But I'd got really attached to the story. I had to kill everybody off and I'd end up in tears when I got through writing.”¹⁴⁴

A aceitação do guião passou por um processo considerado por Jarre “an unbelievable odyssey”. Assim, o primeiro passo foi dado por Kirstein que o levou às Merchant Ivory Productions, mas revelou-se um projeto além das suas possibilidades. Foi enviado para o realizador Bruce Beresford, que se comprometeu a realizá-lo e convidou o produtor Freddie Fields, que estabeleceu um contrato com a Columbia. Também aqui o projeto foi combatido quer a nível interno quer por um consultor externo, o historiador afro-americano da Universidade de Virginia, que considerou o guião racista. Segundo

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

Jarre, “The professor even denied some of the irrefutable facts about the regiment, I was able to punch holes in his attack.”¹⁴⁵

Quando o produtor David Puttnam saiu da Columbia, Beresford deixou o projeto e este morreu neste estúdio. Porém Freddie Fields levou-o para a Tri-Star que aceitou o desafio e contratou Edward Zwick como realizador. Uma vez iniciada a produção, o papel do argumentista é ínfimo pois, na ótica do argumentista: “Once production starts, the last person anybody wants around is the writer, although this is not as invariably true as it used to be.”¹⁴⁶

Edward Zwick, considerado uma referência no mundo do cinema, desenvolveu uma carreira brilhante como produtor e realizador de séries televisivas como *Thirtysomething*, *My So-Called Life* e *Once and Again*. Tendo-se destacado também nos dramas de guerra, como *Glory* (1989), *The Last Samurai* (2003) e *Defiance* (2008), o cineasta revelou um interesse inusitado por temáticas bem diversificadas, patentes em filmes como *Leaving Normal* (1992), *Blood Diamond* (2006), *Love & Other Drugs* (2010), entre outros que constam da sua vasta filmografia.

Iniciou a sua carreira cinematográfica ainda como aluno tendo sido premiado com o filme *Timothy and the Angel*, de 1975, enquanto estudava no American Film Institute (AFI) e ganhou o primeiro lugar no concurso de cinema estudantil, em 1976, no Chicago Film Festival. Este filme chamou a atenção dos produtores da série *Family* da American Broadcasting Company (ABC) que o contrataram como editor em 1976. A série tornou-se num êxito durante várias temporadas tendo terminado no verão de 1980. Zwick trabalhou com um elenco formado por James Broderick, Sada Thompson, Meredith Baxter-Birney, Gary Frank e Kristy McNichol. Nos quatro anos seguintes, Zwick experienciou uma carreira de sucesso como escritor, realizador e ainda como produtor, mas apenas na última temporada da série.

Após ter dirigido os filmes *Having It All* e *Paper Dolls*, para a ABC, em 1982, e um ano mais tarde, Zwick co-escreveu e co-produziu o filme que obteve um Emmy, em colaboração com Marshall Herskovit (uma equipa que viria a produzir séries) e, em 1985, formaram a Bedford Falls Productions. Em 1983 realizou *Special Bulletin*, um filme dramático de baixo orçamento, que descreve como um canal de notícias local sediado na Carolina do Sul pode responder à ameaça iminente de uma guerra nuclear perpetrada por cinco manifestantes terroristas. De modo a aumentar o realismo, Zwick filmou, em vídeo,

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ *Ibidem.*

uma série de noticiários, ao vivo, tendo consultado os correspondentes da NBC News para assessoria técnica.

About Last Night, uma adaptação para o cinema da peça *Sexual Perversity in Chicago*, de David Mamet, em 1986, foi o primeiro filme que Zwick realizou e, em 1987, regressou às séries televisivas da ABC como criador, escritor e produtor de *Thirtysomething*, em parceria com Herskovitz, no âmbito da Bedford Falls Productions. Esta série segue um grupo de *baby boomers* nos seus trinta e tantos anos e que retrata as preocupações do seu quotidiano foi transmitida até 1991. Foi galardoada com o prémio *Primetime Emmy Award* concedido pela *Academy of Television Arts & Sciences* como reconhecimento da excelência na programação televisiva no horário nobre americano.

A sua segunda longa-metragem realizada, em 1989, foi *Glory*, um tributo aos soldados negros que lutaram pela Causa da União na Guerra Civil, a que se seguiu, em 1992, *Leaving Normal*, uma comédia-drama sobre a aventura de duas mulheres que fogem de vidas complicadas viajando pelo país e as dificuldades com que se deparam. Esta temática já tinha sido abordada no filme de 1991, de Ridley Scott, *Thelma e Louise*, e as comparações entre as duas obras revelaram-se pouco lisonjeiras para o trabalho de Zwick.

Em 1994, Zwick destacou-se, de novo, como realizador e pela primeira vez como produtor com *Legends of the Fall*, adaptado do romance homónimo de Jim Harrison. Este filme aborda as grandes mudanças operadas na vida dos filhos de um militar, antes e durante a Primeira Guerra Mundial e contou com um elenco conceituado, Anthony Hopkins, Brad Pitt, Aidan Quinn, Henry Thomas e Julia Ormond.

De regresso ao pequeno ecrã, Zwick e Herskovitz realizaram *My So-Called Life* para o Canal ABC, entre 1994 e 1995, sem, contudo, terem repetido o sucesso anterior, pois a série foi cancelada após a transmissão de dezanove episódios.

Courage Under Fire, de 1996, um filme de ação, mistério e *suspense* sobre a Guerra do Golfo Pérsico, de 1991, e *The Siege*, de 1998, retrata uma situação fictícia em que as células terroristas fazem vários ataques em Nova Iorque. A presença de Denzel Washington abrilhantou estas duas obras, sendo a terceira participação nos filmes de Zwick.

Relativity foi a série televisiva transmitida entre 1996 e 1997, de novo, uma parceria de Zwick com Herskovitz, considerada “drama of emotions”, que, contudo, não alcançou o sucesso das séries anteriores.

Zwick surgiu como produtor em *Shakespeare in Love* e, em 1999, a dupla Zwick Herskovitz regressou com *Once and Again*, que apresentou uma longevidade de três temporadas.

Voltou a dirigir pela primeira vez em cinco anos, o segundo drama de ação da Guerra Civil, *The Last Samurai*, em que Tom Cruise desempenha o papel de um americano que viaja para o Extremo Oriente para treinar as tropas japonesas, e recebeu quatro indicações para os prémios da Academia.

Após um interregno de três anos, dirigiu Leonardo DiCaprio e Djimon Hounsou em *Blood Diamond*, um filme de *suspense* político sobre o trabalho escravo e o comércio de diamantes na África do Sul.

Em 2008, escreveu e realizou um drama sobre a Segunda Guerra Mundial, *Defiance*, e, em 2010, realizou *Love and Other Drugs*, uma comédia romântica baseada no livro de Hard Sell, *The Evolution of a Salesman Viagra*, de Jamie Reidy.

A questão da versatilidade de Zwick em termos das temáticas que aborda nas suas obras e que passa de um drama *yuppie* como *thirtysomething* para um filme sobre a Guerra Civil sobressai numa outra entrevista concedida a Michelle P. Perry. O cineasta refere que se orgulha do seu trabalho em ambas as obras e esclarece que o público distingue os diferentes tipos de filmes que realiza: “I am proud of my work. I am proud of both *thirtysomething* and *Glory*. I don’t think people will walk in (to *Glory*) expecting *1860something*.”¹⁴⁷

Numa entrevista concedida a Jen Yamato, o realizador ao ser inquirido sobre como definiria o seu estilo ou estética, responde que a sua preocupação se encontra em conceber histórias verosímeis, encontrando-se o seu cunho pessoal na invisibilidade da sua mão, como podemos verificar na seguinte citação:

I guess I’ve always believed that the stories and the performances are more important than I am. I think that the more invisible that my hand is, the more attention people can pay to the story and to those performances. I actually think it’s kind of easy to impose yourself onto the material, with a self-conscious camera or an obvious

¹⁴⁷ Michelle P. Perry. “*Glory* director Edward Zwick discusses motivations behind the film”. The Tech online edition.
<<http://tech.mit.edu/V109/N60/zwick.60a.html>> Consultado em março de 2008.

stylistic choice. I'm much more interested in realism and verisimilitude and I think in order to do that, I will do whatever I can in its service.¹⁴⁸

Apesar de estar consciente do seu papel como cineasta, que consiste em realizar filmes com o objetivo de entreter o público, Zwick está também ciente que a consciência política pode ser alcançada quer através do entretenimento quer da retórica. Daí que defenda que os temas desafiadores e as histórias envolventes se podem alimentar mutuamente de modo a permitir uma maior consciência e compreensão de uma época ou de uma conjuntura. Do seu ponto de vista, uma única obra não pode ter a pretensão de mudar o mundo, mas pode, indubitavelmente, juntar-se a outras tornando-se elementos catalizadores da mudança. Ao referir-se ao filme *Blood Diamond* numa entrevista o realizador enfatiza esta questão dizendo:

It has been my belief that political awareness can be raised as much by entertainment as by rhetoric. There is no reason why challenging themes and engaging stories have to be mutually exclusive, in fact, each can fuel the other. As a filmmaker, I want to entertain people first and foremost. If out of that comes a greater awareness and understanding of a time or a circumstance, then the hope is that change can happen. Obviously, a single piece of work can't change the world, but what you try to do is add your voice to the chorus.¹⁴⁹

Apesar de neste contexto Zwick se reportar à problemática inerente a *Blood Diamond*, pensamos que esta se pode transpor para *Glory*, muito embora o realizador assuma que não concebeu o filme por razões políticas, mas sim pelo facto de ter sentido a necessidade de apresentar uma abordagem diferenciada, pois poucos filmes sobre a história dos negros tinham sido realizados até 1989.

I don't think I did it to break a political barrier. I did it because I felt it needed to be told much the same way that I feel that my [2009] movie, *Defiance*, needs to be told.

¹⁴⁸ Jen Yamato. "Interview: *Defiance* Director Edward Zwick on His Favorite Films, Rejecting Auteur Theory, and More Favorite films and much more with the Oscar-winning director of *Defiance*." <http://www.rottentomatoes.com/m/10009458-defiance/news/1790785/2/rt_interview_defiance_director_edward_zwick_on_his_favorite_films_rejectin_g_auteur_theory_and_more/> Consultado em março de 2010.

¹⁴⁹ Sheila Roberts. "Leonardo DiCaprio & Edward Zwick Interview, *Blood Diamond*". <http://www.moviesonline.ca/movienews_10613.html> Consultado em maio de 2010.

It was high time. There was something improper that it [Defiance] hadn't been told, and the same was true for Glory.¹⁵⁰

Na opinião de Zwick, *Glory* revelou-se uma possibilidade de reexaminar a história, uma vez que “There is a segment of the American population that has been excluded from the national myth, and that should be redressed.”¹⁵¹

Numa outra entrevista concedida a Jay Wertz, o realizador sublinha o facto de *Glory* ter sido considerado o melhor filme de guerra já realizado, o que se revelou de um valor incalculável, citando as suas palavras: “There's only one measure of a movie. It's not the opening weekend, it's not the critics and it's not the awards. It's time. The notion that Glory has endured and found its place in curricula or in historians' canons means the world to me.”¹⁵²

Considerado um verdadeiro sucesso pela imprensa popular, esta produção orçamentada em vinte milhões de dólares obteve um retorno de trinta e cinco milhões. A esta quantia deve ser acrescida a venda e aluguer de videocassetes desde a sua estreia, em 1989, e a venda da edição em DVD, a partir de 2001, que compreendia o filme, entrevistas com o realizador e com Morgan Freeman e Matthew Broderick e os documentários *Voices of Glory* e *The True Story of the Glory Continues*. Acresce-se, ainda, a versão *Blu-ray* lançada a 2 de junho de 2009 que se destaca pela qualidade de som, visível numa série de efeitos sonoros subtis, mas audíveis em conversas, no tilintar dos talheres, nos sons da tempestade, nas explosões, no fogo de artilharia e nos gemidos e gritos de homens feridos nas cenas de batalha e que penetra no ouvido do espetador criando a sensação única de se estar a vivenciar a guerra em primeira mão. A qualidade da imagem é também extraordinária nos detalhes fornecidos ao longo do filme e revelam-se, em especial, através da precisão e clareza das texturas faciais e da paleta de cores vibrante, que se encontra muito bem equilibrada e totalmente precisa, como por exemplo, nos botões de bronze, nos uniformes azuis, nas divisas e nas bandeiras.

Apesar das muitas apreciações positivas com que a obra cinematográfica foi granjeada, como por exemplo, do crítico do *New York Times*, Elvis Mitchell, que se refere a *Glory* como “a good movie about a great subject” e que o fator preponderante nesta obra se prende com a questão que “*Glory* started a conversation and provokes discussion,

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Historynet.com.

<<http://www.historynet.com/basking-in-two-decades-of-glory.htm>> Consultado em março de 2010.

which is part the duty of art”¹⁵³, outros críticos reforçam as suas inexactidões e limites em termos históricos considerando que “the real men of the 54th are invisible” e que se trata de uma abordagem típica de Hollywood, visto que apesar de abordar a temática dos negros a escolha do herói recai num branco, logo considerado “a war movie, a Civil War platoon drama that follows certain predictable formulas.”¹⁵⁴

O filme *Glory* relata a história do 54º Regimento de Massachusetts que combateu no Exército da União, durante a Guerra Civil Americana, um conflito que eclodiu devido a uma conjuntura que paradoxalmente tentava fazer coexistir o florescimento económico com as contradições sociais do sistema que o gerava. Como já foi referido, este regimento surgiu devido à campanha fomentada pelos defensores do abolicionismo aliada à urgência de alargar o número de efetivos no Exército da União e que se tornou exequível através do recrutamento de negros. Objeto de grandes polémicas, esta decisão política do presidente Lincoln foi materializada através da Proclamação da Emancipação, em 1862, que constituiu a base legal para a criação de regimentos de infantaria, que integravam soldados negros nas suas fileiras.

À semelhança do processo utilizado para escrever um texto que implica o conhecimento da gramática da língua, também a realização de um filme depende da utilização das regras específicas do sistema semiótico cinematográfico, mas também do cunho pessoal do realizador, da sua capacidade estética e do seu orçamento. Com efeito, um texto fílmico consiste num produto fruto das escolhas e opções feitas a vários níveis, designadamente ao nível da adaptação, à seleção do elenco e equipa técnica, ao tipo e estilo de realização e montagem. Por conseguinte, a contextualização deste acontecimento foi-nos facultada através das três obras não ficcionais abordadas no capítulo anterior e que nos deram o pano de fundo histórico necessário, embora veiculado de forma diferente, para que nos possamos debruçar, como remate da caminhada efetuada, sobre o texto fílmico *Glory*, uma vez que o enfoque do nosso trabalho se situa no estudo do contributo do drama histórico de Hollywood para o narrar dos acontecimentos históricos, como foi referido na introdução e aprofundado na conceptualização teórica no Capítulo II da Primeira Parte deste trabalho. Cumpre ressaltar, desde já, que o presente estudo se focalizou numa análise fundamentada na perspetiva de Rosenstone, no que respeita aos

¹⁵³ Elvis Mitchell. “History on Film: *Glory* and the Fifty-fourth Massachusetts Regiment.” Public Symposium, May 30, 1997.

¹⁵⁴ David W. Blight. “The Meaning or the Fight: Frederick Douglas and the Memory of the Fifty-Fourth Massachusetts.” *Massachusetts Review* 36 (Spring 1995).

filmes históricos comerciais, articulando também o processo de tradução intersemiótica entre o texto fílmico e as obras que subjazem ao mesmo, mas, simultaneamente, numa análise comparativa entre as obras literárias e o hipertexto resultante da sua transposição para o cinema.

3.2. Uma Proposta de Análise de *Glory* Segundo a Tradição de Hollywood preconizada por Rosenstone

Como foi referido na Primeira Parte, no Capítulo II deste nosso estudo, Rosenstone propõe uma análise dos filmes de longa-metragem históricos produzidos por Hollywood, de modo a que possamos vislumbrar a sua importância como objeto de estudo da história, mas tendo em consideração as virtudes do cinema presentes no processo de adaptação de obras literárias de cariz histórico para um meio que se distingue pelas suas características intrínsecas. Daí que a partir da ligação entre a imagem e o som e de toda a panóplia de efeitos técnicos disponibilizados por esta forma de arte, o resultado obtido seja um produto fílmico único, distinto dos hipotextos que estiveram na sua génese. Deste modo, e seguindo a proposta de Rosenstone, passaremos à análise do texto fílmico, enquanto hipertexto resultante da adaptação de três hipotextos, através dos seis elementos inerentes ao filme clássico de Hollywood.

3.2.1. A Estrutura Tripartida de *Glory*

Ao analisar um texto fílmico seguindo a tradição hollywoodiana proposta por Rosenstone, o primeiro elemento que se destaca prende-se com o facto de esta narrativa fílmica apresentar uma história com princípio, meio e fim em que uma questão inicial vai perturbar o equilíbrio e toda a trama subsequente se vai desencadear em torno da procura da resolução do enigma, em que a solução surgirá apenas no final, apresentando sempre uma mensagem moral. Citando Rosenstone, o filme “(...) tells the past as a story with a

beginning, a middle, and an end. A tale that leaves you with as moral message and (usually) a feeling of uplift. A tale embedded in a larger view of history that is almost always progressive.” (Rosenstone 47)

Na opinião de Bordwell, a trama do cinema clássico é construída a partir da causalidade, isto é, através de ações e suas consequências de modo a que as relações de causa e efeito se estabeleçam para resolver as questões que surgiram anteriormente. Nesta perspectiva, a trama é formada por uma estrutura tripartida: um estado inicial equilibrado que sofre uma perturbação que despoleta uma luta e a posterior resolução do conflito, através do aniquilamento do elemento perturbador.

No caso de *Glory*, Zwick apresenta-nos uma narrativa que se debruça sobre o processo inerente à formação de uma das primeiras unidades militares de afro-americanos na Guerra Civil Americana, desde a sua organização, liderada pelo Coronel Shaw, durante o inverno de 1862-3 pelo jovem Coronel Shaw até ao ataque ao Forte Wagner, na Carolina do Sul, no mês de julho, de modo a percebermos a contextualização política, militar e social que esteve na sua origem, bem como a miríade de obstáculos que o regimento teve de transpor, face ao preconceito contra uma raça que se julgava incapaz de lutar pelos seus direitos e, sobretudo, pelo seu país.

Esta longa-metragem insere-se no género dramático, pois para além da seriedade dos factos que apresenta, “ (...) o seu objecto é o ser humano comum, normal, em situações quotidianas mais ou menos complexas, mas sempre com grandes implicações afectivas ou causadoras de inescapável polémica social.” e explora “ (...) as suas consequências emocionais mais inusitadas e profundas.” Como consequência, a exploração do prosaico confere ao drama “um registo objectivo e analítico, (...) frequentemente, crítico, procurando efeitos de realismo, de reflexão e de problematização acerca da sociedade e das suas normas e valores, bem como acerca do lugar do indivíduo, das suas errâncias ou das suas tensões. (Nogueira 2010: 23-4)

Para procedermos à análise de um texto fílmico, torna-se necessário, em primeiro lugar, “ (...) decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a “olho nu”, pois é tomado pela totalidade.” (Vanoye 2005:15) Em seguida, estabelecem-se elos entre os elementos isolados de modo a “compreender como se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo (...)” (*Ibidem*) Sendo a interpretação do filme conseguida através da sua desconstrução e posterior reconstrução.

Nesta análise, destacam-se algumas cenas, que do nosso ponto de vista, desempenham um papel fulcral no contar da história deste regimento. Assim, antes dos créditos iniciais, num fundo negro, surge um texto que se encontra dividido em três parágrafos, de onde se destacam, em maiúsculas, o nome do coronel e o facto de pertencer a uma família abastada e abolicionista de Boston, conforme podemos constatar através da seguinte citação retirada do filme:

ROBERT GOULD SHAW, THE SON OF WEALTHY Boston abolitionists, was 23 years old when he enlisted to fight in the War between the States.

He wrote home regularly, telling his paents of life in the gathering Army of the Potomac.

These letters are collected in the Houghton Library of Harvard University.¹⁵⁵

O espectador é também informado que o jovem Coronel comunicava com a família, por carta, um meio que lhe permitia relatar experiências, expressar opiniões, sentimentos, anseios de cariz pessoal ou de carácter utilitário, de quem se encontra distante e pretende dar a conhecer o seu quotidiano, à medida que o mesmo decorre.

A seguir, surgem no ecrã os créditos iniciais com o nome da produtora do filme, a *Tri-Star Pictures Presents*, e o título *Glory* em letras douradas de tamanho bastante significativo. Torna-se curioso debruçarmo-nos sobre o mesmo, pois apesar de o filme ter sido baseado em várias obras, não se tornou uma obra homónima de nenhuma e nem o título da obra fílmica reflete a junção das mesmas, surgindo como um misto de verdade e de ironia que está subjacente ao mesmo e cujo significado se encontra associado à honra e vitória, que simbolicamente poderá estar relacionada com a coroa de louros que se encontra na capa de *Lay this Laurel*. A este respeito o realizador refere:

And the title is interesting, too, because it was never called that. It was based on a monograph called Lay this Laurel. And that was a terrible movie title. And there was a book they bought by Peter Burchard called One Gallant Rush, and that was an equally bad title. And the title just sort of came to me one day in all of its, you know, truth and its irony.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Citação transcrita do filme.

¹⁵⁶ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

A palavra *Glory* é salientada pela banda sonora que irrompe através do som dos tambores, acompanhado de um coro angelical, apresentando o tema de abertura denominado “A Call To Arms” que surge como uma convocação, um convite semelhante ao apelo feito por Frederick Douglass no seu artigo “MEN OF COLOR, TO ARMS!”, documento analisado no capítulo anterior, e que induz os negros a desempenharem um papel mais ativo no combate contra a escravatura, impulsionando a causa da libertação dos escravos e o recrutamento de negros para preencherem as fileiras do exército da União.

O título do filme dá lugar a um grande plano do sol num fundo cinzento, enquadrado entre tendas de campanha, indicando a aurora de um novo dia, que, por sua vez, dá lugar a várias panorâmicas de um acampamento militar, seguidas de um *travelling*, evidenciando as tendas brancas, fixando-se, depois, nos canhões, através de um plano geral médio e passando para um plano médio dos soldados, que desfrutam de algum tempo de descanso, dedicando-se à preparação das refeições, leitura do jornal, fumar cachimbo, distribuição do correio e atividades desportivas, como beisebol¹⁵⁷. Os vários planos desta sequência apresentam um ambiente externo revelador do local onde a ação decorrerá. De repente, este cenário de quietude, dá lugar a imagens de movimentações de tropas, quer da cavalaria quer da infantaria e, enquanto a câmara se detém e faz um *close up* de um jovem que marcha, segurando a sua espada com a mão direita, integrado numa coluna militar, como podemos ver nesta imagem capturada do filme, surge no ecrã o excerto de uma carta, sendo o seu conteúdo conhecido através da voz *off* de Robert Shaw:



Figura 14 – Robert Shaw integrado no 2º Regimento de Massachusetts

Dear mother,

I hope you are keeping well and not worrying too much about me. You mustn't think any of us are gonna be killed. For they're collecting such a force here that an attack would be insane. The Massachusetts men passed through this morning. How grand it is to meet the men from all the states, east and west down here, ready to fight for their country as the old fellow did in the Revolution. But this time we must make it

¹⁵⁷ Em 1939, este desporto foi criado por Abner Doubleday que, mais tarde, integrou o Exército da União.

a whole country for all who live here, so that all can speak. Before this war began, many of my regiment had never seen a Negro. But now the roads are choked with the dispossessed. We fight for men and women whose poetry is not yet written but which will presently be as enviable and as renowned as any.¹⁵⁸

Como referimos no Capítulo I e, tendo como pano de fundo a conceptualização atinente ao processo de tradução intersemiótica, que se baseia no facto de a transposição apesar de se basear nas obras, ao fazer a passagem de um sistema semiótico para outro, o hipertexto daí resultante terá de ser obrigatoriamente diferente do hipotexto(s) que lhe serviu de base, na aceção de Stam. Porém, este processo em vez de lhe retirar importância incute-lhe um ritmo e uma carga dramática provenientes da passagem de um meio ao outro. Deste modo, embora se possa pensar que o conteúdo da carta que surge em voz *off* se resume a uma simples transcrição duma carta do Coronel, isso não acontece. A primeira parte encontra-se numa missiva endereçada à irmã Susie e não à mãe, datada do dia 18 de Abril de 1861, no momento em que Shaw integrava o 7º Regimento de Massachusetts e a segunda parte revela-se uma condensação, em três parágrafos de dois anos de trabalho de pesquisa, conforme nos é revelado por Edward Zwick no comentário que faz à realização do filme:

This was an exercise in trying to condense two years of research into three paragraphs this first crawl. But I think it was very important to talk about the letters and talk about them being genuine because they're a device that were very important in the telling of the movie.¹⁵⁹

Através da voz *off*, o espectador tem acesso ao conteúdo da carta e as tomadas da câmara revelam o momento histórico que o país atravessa, através da necessidade de unir esforços e juntar uma força militar capaz, à semelhança do que foi feito aquando da Revolução, para que todos pudessem desfrutar de uma vida digna e que este conflito possibilitasse a uma grande camada da população usufruir de equidade social.

Posteriormente, as tropas continuam as suas movimentações, deparando-se com estradas repletas de negros (antigos escravos desalojados e refugiados de guerra), algo inusitado e a voz *off* reforça: “Before this war began many of my regiment had never seen

¹⁵⁸ Citação transcrita do filme.

¹⁵⁹ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

a Negro. But now the roads are chocked with the dispossessed.”¹⁶⁰ Escurece e os soldados deslocam-se debaixo de chuva e a voz *off* continua: “Last night we heard of yet another defeat but we are not disheartened.” Entretanto, surge a imagem de uma carta que está a ser escrita, ficando a ideia que rolam lágrimas sobre ela. “I am honoured to be part of such a splendid company”¹⁶¹, em seguida, Shaw tenta limpar a carta com a mão enquanto mantém um charuto na boca. Nesta altura, temos a noção que este se encontra dentro da sua tenda a escrever à luz da vela, enquanto fuma o seu charuto. E a voz *off* prossegue: “They have made me captain, of which I am enormously proud. You would think it strange to see me giving orders to 100 men most of whom are older than I am.”¹⁶² Ao proferir estas palavras, surge no ecrã a imagem de uma senhora requintada, oriunda de um estrato social elevado e que se encontra numa sala ricamente mobilada a ler uma carta e o seu rosto ilumina-se à medida que a leitura se processa. A atriz Jane Alexander desempenha o papel de Sarah Shaw, que segundo Zwick se encontra inteiramente empenhada na sua representação apesar do papel pequeno e de pouca relevância que lhe estava destinado na narrativa. “[She] was very committed to what the movie was about willing to lay a small part, much smaller than in fact she was accustomed to playing for the sake of being in the movie.”¹⁶³

Desta cena tranquila, o espectador é transportado, de imediato, para um cenário de guerra e a voz de Shaw continua:

Thank you for sending my volume of Emerson. His words come home to me like truth. “A deep man, “he says, “believes that the evil eye can wither that the heart’s blessing can heal and that love can overcome all odds.

My dearest love to Father.

Your son,

Robert.¹⁶⁴

A citação apresentada é um excerto transcrito do Ensaio *Beauty* de Emerson, sendo que a frase completa seria a seguinte: “A deep man believes in miracles, waits for them, believes in magic, believes that the orator will decompose his adversary; believes

¹⁶⁰ Citação transcrita do filme.

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ *Ibidem.*

that the evil eye can wither, that the heart's blessing can heal; that love can exalt talent; can overcome all odds.”¹⁶⁵ Partindo da aceção de que os elementos que surgem num plano acarretam consigo um determinado simbolismo e tendo como fundamento as palavras do cineasta Gustavo Mercado que refere:

Tudo e qualquer coisa que é incluído na composição de um plano será interpretado por um público como estando lá para alcançar um propósito específico com o qual está diretamente relacionado e é necessário ao entendimento da história que o público está assistindo. (Mercado 22)

Pensamos que a referência a Emerson surge neste contexto alegoricamente, talvez na tentativa de dar um indício do posicionamento de Shaw quanto ao conflito ou de o identificar como um indivíduo ligado aos reformadores sociais do *Transcendental Club*, envolvidos nos movimentos reformistas empenhados em criar uma sociedade mais justa e preocupada com o bem-estar de todos os indivíduos. Esta inquietação deveu-se a uma revolução das consciências e da reinvenção da capacidade humana de pensar baseada na necessidade de apoiar causas sociais. Conhecido como um intelectual de mente aberta, envolvido na comunidade, Emerson deu voz aos defensores da abolição da escravatura na sua igreja, preconizando uma nova consciência votada à defesa do indivíduo, logo mais humanista. Citando as suas palavras:

The key to the period appeared to be the mind had become aware of itself. Men grew reflective and intellectual. There was a new consciousness. The former generations acted under the belief that a shining social prosperity was the beatitude of man, and sacrificed uniformly the citizen to the State. The modern mind believed that the nation existed for the individual, for the guardianship and education of every man. This idea, roughly written in revolutions and national movements, in the mind of the philosopher had far more precision; the individual is the world. (Emerson 1977: 514)

O realizador encontrou uma forma muito peculiar de introduzir o conteúdo da carta ao espectador, pois ao optar pela escolha deste artifício, que como vimos anteriormente, foi o meio eleito por Shaw para comunicar com a família e amigos,

¹⁶⁵ *The Collected Works of Ralph Wald Emerson. Essays and English Traits*. Vol. V. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son. 1909–14.

empresta autenticidade à narrativa, apesar de o conteúdo ter sofrido um processo de condensação e de parte do mesmo ter sido objeto da recriação do argumentista.

Além desse aspeto, Zwick explicou que perante uma planificação, em que era notório um excesso de cenas expositivas do jovem Robert Gould Shaw representando o seu treino militar na comunidade abolicionista de Brook Farm, contracenando com a mãe, mas também com Searls, foi sentida a necessidade de expor esses factos recorrendo à carta. "I knew the letter would be the device by which we could get that exposition. What I did is I went to the Houghton Library at Harvard and I spent a good time, actually, just reading them."¹⁶⁶

O final da carta coincide com a preparação das tropas que se deslocam para a frente de combate transportando a bandeira da União, numa sequência que nos fornece elementos muito importantes ao nível da contextualização do período histórico em questão. O espectador é confrontado com o facto de as fileiras irem engrossando à medida que mais soldados integravam a marcha e se preparavam para o confronto com as forças inimigas. Aqui, a música transmite uma mensagem de otimismo de modo a manter a moral e o trecho musical faz a passagem para o teatro de guerra em Antietam Creek, Maryland, September 17, 1862, através do som dos disparos dos canhões, das armas e dos gritos dos soldados: "Fire!"

A brutalidade destas cenas de abertura da batalha em Antietam funcionou como um prenúncio das vicissitudes e da violência infernal que os soldados do 54º Regimento de Massachusetts irão enfrentar ao longo da sua jornada.

À medida que vão avançando, enfrentam os soldados inimigos envolvem-se numa luta corpo a corpo e muitos tombam vítimas de ferimentos, enquanto os soldados da Confederação se encontram protegidos por uma trincheira de madeira. Os efeitos sonoros revelam-se poderosos, na medida em que emprestam realismo à narrativa, neste caso, à cena da batalha através do assobio dos disparos dos canhões e do seu ribombar quando explodem, do som dos tiros das espingardas, dos gritos dos soldados e do relinchar dos cavalos assustados e, muito deles, caem no solo, vítimas dos disparos. Todos estes sons se combinam de modo a transmitir o inferno no campo de batalha, que segundo o realizador, se deveria aproximar entre "a football play and a train crash."¹⁶⁷

Através desta cena, percecionamos as dificuldades que os soldados enfrentam, mas Shaw profere palavras de incentivo, de espada em punho, indica aos seus homens

¹⁶⁶Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

que devem ripostar. “Steady, boys!”; “Forward!” Secundado por um soldado que diz: “For God’s sake, come on!”, mas, de imediato, a sua cabeça fica completamente despedaçada, salpicando o rosto de Shaw. “Robert, Come on! We must fall back!” e apesar deste apelo para retroceder, Shaw insiste em continuar a batalha: “No! Morse! Morse! Charge! Fire!”, mas também ele é ferido e cai junto dos soldados que jazem no chão.

Após o toque de retirada, um soldado levanta a bandeira da União em sinal de vitória, num cenário de guerra repleto de vítimas e corpos mutilados, em que os únicos soldados que subsistem tentam fugir.

Ao caos provocado pelos gritos de dor e do barulho dos canhões e das armas, sucede-se um momento de silêncio, que gradualmente vai dando lugar ao som de passos de homens que procuram sobreviventes. Ao ser tocado por um pé, Shaw reage e levanta a cabeça e vê um negro que lhe pergunta: “You all right there, captain?” e afasta-se dele, com uma enxada na mão, para enterrar as vítimas do conflito. Esta personagem vai ter um papel crucial no avançar da ação e, na opinião de Zwick, o seu aparecimento neste preciso momento prende-se com a necessidade de estabelecer um primeiro contato entre ambos, embora o espectador não esteja ainda ciente do papel que, mais tarde, terá no desenvolvimento da narrativa. A este propósito o realizador explica:

After I had shot a bunch of the movie, I realized that there was a real need to introduce Morgan’s character earlier than indeed he was because he’d become so central. So we wrote this scene, as this kind of odd visitation, in a moment between Shaw and Rawlins that happens but then doesn’t amount to anything. But it puts them in each other’s mind in some way. Or it promises something to come later in the movie. And I think it just helped the narrative a bit.¹⁶⁸

Depois da batalha, assiste-se ao remover dos cadáveres e apesar da vitória para o exército da União, este triunfo militar revelou-se catastrófico ao nível da perda de vidas humanas, pois cerca de vinte e três mil militares, de ambos os exércitos, pereceram. Deste modo, a marcha fúnebre potenciada pelos cânticos tristes do coro, a que foi acrescido o som do trompete e a percussão, emprestam a esta cena uma carga dramática intensa que acompanha Shaw até à enfermaria e onde este é confrontado com uma situação de

¹⁶⁸ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* inseridas na versão *Blu-ray*.

extrema dureza – a amputação do membro inferior de um soldado: “Please, not my leg!”
Where’s the chloroform? Stop!”¹⁶⁹

Tendo como fundo a imagem deste soldado, em segundo plano, é deslocada, diante dos olhos do espectador, uma maca onde se encontra um soldado com ambos os membros inferiores amputados. Em primeiro plano, o rosto de um cirurgião e, de imediato, a câmara dá-nos uma panorâmica do hospital de campanha, onde se evidenciam bacias com água ensanguentada e o cobrir, com um lençol, o rosto de um soldado que acabou de perecer e finalmente surge Shaw. “So it’s the neck, captain? The surgeons are all busy but I’ll fix you up right enough. “Let me know if I hurt you. ““It’s nothing.”¹⁷⁰ Com um rosto pálido e ensanguentado e o cabelo desgrenhado, Shaw não consegue distanciar-se da imagem do soldado a quem vai ser amputada a perna. É precisamente neste cenário infernal que Shaw toma conhecimento que o presidente Lincoln se prepara para emitir a Proclamação da Emancipação:

Hear the latest? I heard it from a friend who’s a dispatch rider who got it from his friend, one of Stanton’s War Office clerks. He says Lincoln’s gonna issue an Emancipation Proclamation. Gonna free the slaves. “Maybe not those in the Border States, but he’s gonna free some. “Says he would’ve done it sooner but he needed a big victory. I guess that’s what this is.¹⁷¹

Este momento revela-se decisivo, pois para a família de Shaw e para os intelectuais e reformadores do seu círculo de amigos que tinham vivido a experiência da comunidade abolicionista de Brook Farm, a Proclamação da Emancipação revelou-se o culminar de um processo em que ele e os outros abolicionistas de Boston acreditavam e defendiam.

Enquanto recebia tratamento, Shaw via e ouvia o homem que estava a ser amputado, sentindo que o seu ferimento não tinha qualquer importância perante o sofrimento daquele soldado. O realizador ao fazer uso dos inúmeros relatos do tratamento hospitalar recebido pelos feridos e das condições em que eram assistidos bem como da dificuldade em sobreviverem, devido às infeções, deu a conhecer uma realidade penosa,

¹⁶⁹ Citação transcrita do filme.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Ibidem.*

emprestando autenticidade a esta cena, conforme podemos constatar no comentário de Edward Zwick:

There were many, many accounts of what the brutality was of hospital medical procedures during the war. If you were wounded in any way, there was a great likelihood of death because there was no penicillin and very little means of dealing with infection. I think more men died of infection than died of actual gunshot wound. This was just an attempt to (...) to cement the horror in the audiences' mind so as to set up what we'd be headed toward.¹⁷²

A violência das imagens no campo de batalha, dos cadáveres, dos mutilados, dos feridos e da sua passagem pelo hospital, coadjuvada pela banda sonora emprestou à cena uma densidade dramática intensa, e o espetador toma consciência que este confronto entre os dois exércitos inimigos se revelou sangrento e uma vitória estratégica para a União, mas essas imagens cimentam também o horror na mente do público, indicando a direção que o filme irá tomar, funcionando como uma premonição do que irá acontecer. De referir, ainda, que as cenas dramáticas surgem sempre com um *background* vocal, sendo que a natureza calmante dessas vozes imprime uma dimensão religiosa à banda sonora.

A violência inerente a este cenário de guerra enquadra-se nos ingredientes intrínsecos ao drama bélico definido por Luís Nogueira como sendo um género que “remete necessariamente para circunstâncias de elevada violência como são (...) os cenários de guerra ou as suas consequências; perante o inimigo e perante a morte, o indivíduo questiona ou descobre a sua plena e autêntica humanidade (ou a sua ausência)” (Nogueira 2010: 24)

Através de um *fade out*, assiste-se à passagem da enfermaria para um vitral, fazendo, deste modo, o realizador a transição do hospital para uma receção em sua casa situada em Beacon Street. Shaw dá a ideia de estar ausente da realidade, alienado, estado de espírito sublinhado pelo coro e o seu olhar altera-se quando vê um soldado numa cadeira de rodas. Parecia deslocado daquela festa aristocrata. É chamado pelo seu amigo Thomas que o felicita pela sua mudança de patente. “Captain Shaw. I was so proud when I heard.” a que Shaw responde dizendo: “They had no choice. All the other officers are dead.” Deste modo, o espetador vê reafirmado que a sua progressão na carreira militar se

¹⁷²Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* inseridas na versão *Blu-Ray*.

deve não à sua perícia mas à morte de oficiais no campo de batalha e à necessidade de os substituir.

O jovem militar toma conhecimento que Thomas se encontra a trabalhar para o seu pai, ajudando-o na *Freedman's Relief Association*. De repente, alguém fecha uma janela e o barulho causa um sobressalto a Shaw que deixa cair a taça de ponche. Todos estes indícios revelam efeitos traumáticos que a guerra infligiu no jovem militar.

Através da alusão de Thomas à associação em que labora, apercebemo-nos do posicionamento da família relativamente à questão da escravatura e que vai ter destaque no seu encontro com o Governador Andrew e Frederick Douglass que pretendem formar um regimento de soldados negros. Ao entrar na sala, Robert ouve o Governador Andrew: “General Hunter rounded up a bunch of slaves, called them contraband and put them in camps like cattle. The War Department decided to issue them pikes rather than guns. Of course they deserted. So would I.”¹⁷³ Esta opinião é bastante reveladora do tratamento inumano infligido aos negros que eram forçados a integrar o exército, que eram vistos como contrabando, mas levanta uma questão crucial: o facto de serem armados com lanças em vez de mosquetes.

Depois das apresentações, o Governador dirige-se a Shaw: “I understand you were at Antietam. A great and a terrible day. I could use your help.” e Robert é confrontado com a ideia partilhada pelo governador e pelo ativista negro de formar um regimento de negros. Raymond St. Jacques desempenha o papel de Frederick Douglass sendo extraordinária a semelhança do ator com a personagem que desempenha. O seu contato com Shaw surge apenas nesta cena em que lhe oferece o comando do regimento. “We’ll offer pride and dignity to those who’ve known only degradation”; “I’ve submitted your name to be commissioned colonel of the 54th Massachusetts Infantry.”¹⁷⁴

Esta confluência de esforços, por parte do governador e do ativista, resultou de um conjunto de circunstâncias, mas que se deveu, sobretudo, a uma tomada de consciência da injustiça que perpassava pelas promessas da Constituição de não se aplicarem a todos os cidadãos e, deste modo, terem estimulado a revolta e violência no seio da comunidade negra, estando plenamente conscientes do atraso a que o processo de abolição estava votado.

Apesar do papel preponderante que Douglass desempenhou como escritor e orador em prol da causa abolicionista, bem como recrutador do 54º Regimento, sendo que

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

dois dos seus filhos também serviram no regimento, no filme o seu papel resume-se ao episódio acima relatado, apesar de terem filmado o seu discurso famoso, este não foi utilizado aquando da montagem, conforme podemos verificar através das palavras do realizador: “Douglass, actually, had two sons who fought in the regiment. And we also filmed the speech, which we never used of Douglass giving the very famous speech of men of colour to arms.”¹⁷⁵

Este facto é criticado por Martin Blatt que o considera uma falha deplorável da narração apresentada no filme. Além disso, Douglass é retratado como um homem mais velho, parco em palavras, quando na verdade este abolicionista era considerado um brilhante orador motivacional que através dos seus discursos empolgados se revelou um recrutador nato para a causa que abraçou. “ (...) at the time that the recruitment was being organized, Douglass, a riveting orator, was a vigorous organizer in the prime of his life. (Blatt 2001: 222)

Esta figura importante entre os negros que sonhavam e lutavam pela liberdade era o autor da obra *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, publicada em 1845, considerada um testemunho pessoal, pois nela o abolicionista relata o sofrimento, as angústias, os tormentos e os castigos desumanos inerentes à sua vida enquanto escravo, chamando a atenção para uma tomada de consciência urgente e uma efetiva luta pelos direitos humanos e civis.

Perante a anuência da família, Shaw agradece dizendo que se trata de uma ideia excelente, solicitando permissão para se ausentar. À medida que se vai deslocando, é cumprimentado pelos convidados presentes na festa: “Well done, Shaw.”; “splendid job, young man.”; “Bravo, Robert.”, numa alusão à sua prestação na batalha de Antietam. Robert refugia-se no exterior da casa, sendo seguido pelo seu amigo Cabot Forbes e, apesar das suas instigações: “I know how much you'd like to make colonel, but a colored regiment? You know how popular that would be? Handing out guns to a thousand coloreds?”¹⁷⁶, Shaw responde-lhe que vai aceitar a proposta, e perante a incredulidade do amigo, convida-o para o ajudar nessa tarefa. Carl Elwes foi o ator escolhido para desempenhar este papel devido ao seu estilo, conforme nos diz o realizador: “(...) I wanted to find someone with panache to be his assistant.”¹⁷⁷

¹⁷⁵Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

¹⁷⁶Citação transcrita do filme.

¹⁷⁷Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

Segundo Zwick, muitas dificuldades surgem quando se tenta contar uma história baseada em verdades históricas, sobretudo quando se pretende tornar esses momentos dramáticos e lidar, em simultâneo, com a exposição dos elementos narrativos. Apesar de considerar esta cena entre Shaw e Forbes desajeitada, pois ambos indiciavam terem bebido em demasia, porém o seu propósito é alcançado: “(...) I think this scene is a little bit clunky quite honestly for what it has to accomplish about Shaw’s attitude and their relationship. But it gets the job done.”¹⁷⁸

Esta cena fecha com o aparecimento do sorridente Thomas Searles, que se torna o primeiro voluntário do regimento e cujo papel foi desempenhado por Andre Braugher, que segundo o realizador se revela ingénuo e um pouco inconsciente, precisamente os atributos requeridos para esta personagem: “Look at his smile, so unselfconscious. That’s the thing about his performance. He is very emotionally available and very unselfconscious.”¹⁷⁹

Consideramos esta cena muito curiosa, pois ao contrário do que foi descrito nas duas obras que analisámos, o realizador utilizou um processo mais expedito para oferecer o comando a Robert Shaw. No filme, Shaw demorou apenas alguns momentos a aceitar a proposta do Governador Andrew para comandar o regimento, quando na realidade este foi um processo longo e complexo, como pudemos constatar através das obras analisadas no capítulo anterior. Assim, quer a oferta quer a aceitação do comando por parte de Shaw, revelaram-se um processo que acentua a aceleração do ritmo da narrativa, uma vantagem inerente ao sistema fílmico. Em muitos aspetos, o filme oferece uma versão baseada nos hipotextos que permitem a contextualização histórica do momento, porém essa verosimilhança é, muitas vezes, complementada por aspetos ficcionados, como aconteceu neste episódio em casa de Shaw.

Após a sangrenta batalha de Antietam o Presidente Lincoln decidiu-se pelo recrutamento de negros. Objeto de grandes polémicas, esta decisão política do presidente foi tornada possível através do ato de emancipação dos escravos em 1862, que refere o seguinte: “And I further declare and make known that such persons [slaves] of suitable condition will be received into the armed service of the United States to garrison forts, positions, stations, and other places, and to man vessels of all sorts in said service.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ Citação retirada da Emancipation Declaration proferida pelo Presidente Abraham Lincoln, em 22 de Setembro de 1862.

É precisamente esta a questão inicial colocada pelo realizador e que vai desencadear a formação do 54º Regimento, pois a escassez de meios humanos no exército da União acentuou-se após a batalha de Antietam. Todavia, durante a guerra, muitos americanos brancos se interrogavam sobre a capacidade dos negros entrarem no conflito, pois o sistema escravagista preconizava a inferioridade do negro, considerando-o uma criatura sub-humana pela sua suposta inferioridade intelectual, daí que não fosse considerado um ser pensante e lhe estivesse vedado o acesso à instrução, mas também pela falta de estrutura moral, apesar da doutrinação religiosa nas plantações. Por sua vez, os negros questionavam-se quanto ao sucesso da sua participação e dos resultados que daí pudessem advir. Deste modo, a formação do 54º Regimento surgiu envolta em controvérsia, mas com a consciência por parte dos abolicionistas e dos ativistas negros que neste conflito os negros, os principais interessados na vitória da União, tinham um papel a desempenhar, sendo também esta a posição de Shaw, expressa nas obras analisadas previamente.

3.2.2. *Glory*: A História do Coronel Shaw e dos Soldados do 54º Regimento

Na perspetiva de Rosenstone, o segundo elemento presente no modelo clássico de Hollywood prende-se com o facto de o filme insistir na história de homens e mulheres comuns ou famosos. Nas suas palavras:

Film insists on history as the story of individuals, men or women who are already renowned or who are made to seem important because they are singled out by the camera. Those who are not already famous are common people who have done heroic or admirable things, or who have suffered from exploitation and oppression. (Rosenstone 47)

No caso particular de *Glory*, a narrativa centra-se na relação do Comandante do 54º Regimento com os soldados que o integram, em particular, com um número restrito de oficiais e um grupo de quatro recrutas negros. De acordo com a opinião de David

Bordwell expressa num artigo publicado em 1985, intitulado “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. (...) O principal agente causal é (...) o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. (...) O personagem mais ‘especificado’ é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público. (Ramos 2005: 278-279)

Em *Glory*, a personagem que possui traços distintos quer em termos do seu comportamento quer das suas qualidades é o Coronel Robert Shaw, descendente de uma família abastada de Nova Inglaterra, mais propriamente de Boston, que se encontrava imbuído do espírito humanista fruto do meio em que se movimentava. Nesta época, Boston caracterizava-se por ser uma cidade rica devido ao seu dinamismo comercial, mas estabelecendo-se também como o epicentro da vida cultural do país, devido à proximidade da Universidade de Harvard, oferecia uma considerável animação cultural, desenvolvida através de atividades em clubes, bibliotecas, casas editoriais, salões e também pela publicação de periódicos, misturando características metropolitanas com facetas rurais. Deste modo, a sua sociedade era formada por uma elite intelectual e social que se dedicava às questões filosóficas, religiosas e políticas tendo desempenhado um papel ativo nos movimentos de reforma social, nomeadamente em causas de índole social ligadas à libertação dos escravos.

Sendo um homem educado e viajado e, apesar de algumas hesitações quanto à sua dedicação às causas sociais em que a família se encontrava envolvida, Shaw revelou-se um militar consciente do papel que o seu regimento poderia desempenhar no momento tão especial que o país atravessava, concretizando o ideário abolicionista de que uma guerra de libertação dos negros teria de contar com o papel ativo dos mesmos.

Objeto de uma educação religiosa diversificada, não se dedicando a nenhum culto em particular, Shaw é o fruto de uma geração que se debate por uma conceção da espiritualidade e da religião, questionando os propósitos religiosos tendo como base as escrituras hindus e budistas, que pressupunham um modo de pensar mais romântico,

menos racional, mais intuitivo, mais em sintonia com as sensações/intuições” e que parecia especialmente apropriado para a democracia americana, na medida em que “enfaticava o individualismo, afirmava o valor da pessoa comum e buscava na imaginação inspirada seus valores éticos e estéticos. Se o próprio eu vibrava em harmonia com toda a humanidade, então o indivíduo tinha a obrigação moral de reverter as desigualdades sociais e aliviar o sofrimento humano”.

Robert Shaw abraçando o sentir de uma geração que advogava uma autossuficiência espiritual baseada na supremacia da mente sobre a matéria, mas também na capacidade de cada ser humano poder ir ao encontro da sua identidade universal como parte integrante da eternidade, revela-se um transcendentalista imbuído dos valores idealistas da defesa dos direitos humanos, especialmente no que concerne a abolição da escravatura e aos direitos cívicos dos negros.

Matthew Broderick foi o ator selecionado para desempenhar o papel de Shaw e Zwick encontra algumas semelhanças entre ambos:

It's interesting, I had learned a lot about Robert Gould Shaw. If you look at the portraits of Shaw – I'm sure you could get them-there's an uncanny resemblance between Shaw and his callow 24 years old and Mathew. (...) And that it was very important that this boy be indeed a boy, presuming to be a man. And I think that's part of what Matthew's essence was. He was and continues to be boyish.”¹⁸¹

Apesar de muitos críticos terem reprovado a escolha de Matthew Broderick para desempenhar o papel do Coronel Shaw, devido ao facto de ser um ator conhecido pelas suas características de adolescente rebelde, patentes em filmes como *Ferris Bueller's Day Off* e *War Games*, todavia o seu desempenho nesta obra de Zwick deu-lhe a oportunidade de evidenciar a sua versatilidade, revelando-o um ator mais maduro, transformando-se na personagem basilar do filme. Outra crítica feita a Zwick ateu-se com a escolha de um personagem branco para o papel principal de um filme que incidia sobre questões fundamentais para os negros.

Broderick presenteia o público com um desempenho notável no papel do Coronel Shaw e numa entrevista concedida a Vincent Canby e publicada no *New York Times*, o ator falou detalhadamente sobre o seu papel em *Glory* e do processo que encetou para

¹⁸¹ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas Special Features no DVD.

assimilar as características do Coronel e que passou, mormente, pelo estudo de vários documentos:

The first step [in preparing for the role of Robert Gould Shaw in *Glory*] was to try to learn as much as I could about the real person. That was mostly from letters, photographs, descriptions and a poem by Emerson. The thing I had to do was bring myself into that situation. I didn't want to be an imitation of what I thought Shaw must have been like.¹⁸²

Para além de se centrar em Shaw, Forbes e Thomas Searles, personagens referidas no ponto anterior, o realizador focaliza-se num pequeno grupo de homens que compartilham uma tenda, representantes de todo o regimento e que caracterizaremos mais à frente, num momento particular e num local que se vai tornar emblemático ao longo da narrativa fílmica.

3.2.3. O Acontecimento Histórico – O 54º Regimento de Voluntários de Massachusetts

O terceiro elemento do modelo clássico de Hollywood preconizado por Rosenstone, caracteriza-se por apresentar o acontecimento histórico como um enredo de um passado unitário, fechado e acabado. Com efeito, “*Glory* (...) provides no alternative possibilities to what is happening on the screen, admits of no doubts, and promotes each historical assertion with confidence.” (Rosenstone 47)

Como vimos no ponto anterior, a narrativa é encarada como a história de homens famosos ou comuns, neste caso, os soldados anónimos que fazem parte do todo apresentado na cena externa da mobilização dos homens para o 54º Regimento, um elemento essencial para o desenvolvimento da ação, um coletivo específico que simbolicamente servirá como representante de todos os outros regimentos de negros que foram criados *a posteriori* e que contribuíram para uma causa na qual deveriam desempenhar o papel principal. Neste momento particular do filme, a banda sonora

¹⁸² Vincent Canby. “*Glory*”. *New York Times* 4 August 1989 5-7.

apresenta o trecho "Forming the Regiment"¹⁸³, onde os elementos de percussão e de sopro, com destaque para a flauta, nos dão uma música de marcha típica e otimista que, simultaneamente, empresta pompa e circunstância ao momento. Shaw surge montado a cavalo, encontrando-se num plano superior em relação aos recrutas, como podemos ver através das imagens capturadas do filme. O realizador utiliza um plano geral médio, ou plano americano, visto a sua dimensão ser ideal para mostrar simultaneamente a linguagem corporal de uma personagem, alguma expressão facial e a área circundante. Este plano disponibiliza espaço suficiente no quadro para incluir várias personagens, assim, surge Shaw e os soldados brancos, em primeiro plano, e os recrutas no fundo. Como se pode perceber através das duas figuras extraídas do filme, à medida que o Coronel se desloca, os comentários dos homens deixam antever as suas apreensões:



Figura 15 – Receção dos recrutas do 54º Regimento

How do we look, Colonel?

We gonna whup the Secess'?

When do we get the blue suit?

Yeah, the blue suit.

Ready to whip them Rebs.

When are we gonna get to fight? Are we really gonna get to fight this time?¹⁸⁴

Nestas sete frases encontram-se amalgamadas as preocupações de uma minoria que pretende lutar pelos seus direitos, daí que para além de referirem a aparência, levantem também a questão do uniforme azul. Pensamos, contudo, que a questão principal se prende com o facto de desempenharem um papel ativo e direto no conflito

¹⁸³ Composto por James Horner.

¹⁸⁴ Citação transcrita do filme.

que também lhes diz respeito. Além disso, a expressão “Ready to whip them Rebs” indicia tendências de retaliação que podem ser consideradas racistas perante o agressor branco.

Shaw continua o seu percurso e à medida que se desloca, a câmara dá-nos uma perspetiva do seu olhar, em *travelling*, e que se foca em determinados rostos inseridos naquela multidão. Aqui, o realizador ao usar os *close-ups* extremos pretende fazer uma afirmação visual forte concentrando a atenção do público na identificação dos recrutas que mais tarde se irão destacar na narrativa, funcionando como um prenúncio da sua importância na história, sendo que o rosto de Trip surge apenas quando Shaw está a dar as boas-vindas aos homens.

Numa curta intervenção perante este grupo de negros, o Comandante diz:

Good morning, gentlemen. I am Colonel Robert Gould Shaw. I am your commanding officer. It is a great pleasure to see you all here today.

It is my hope that the same courage, spirit and honor which has brought us together will one day restore this Union. May God bless us all!¹⁸⁵

Enquanto os homens escutam o seu discurso, a câmara destaca outros rostos da multidão e, num processo semelhante ao utilizado pelo escultor Saint-Gaudens no memorial e que se encontra reforçado no album fotográfico *Lay this Laurel*, Zwick tira partido do coletivo formado pelo regimento, mas particularizando e distinguindo alguns dos seus elementos, destacando a figura de cada um de modo a engrandecer e reforçar o poder do todo.



Figura 16 – Focagem dos recrutas que se vão destacar no filme

Deste modo, o realizador direciona a atenção do espectador para as personagens que vão estar no centro da ação, salientando que neste género cinematográfico, a caracterização das personagens adquire:

¹⁸⁵ *Ibidem.*

(...) contornos de especial complexidade, já que o mais importante, do ponto de vista narrativo, são as consequências dos conflitos sobre aqueles que os vivem. É nesse sentido que podemos falar em tensão dramática, isto é, nos efeitos que os acontecimentos provocam sobre aqueles que se confrontam com situações de adversidade. (Nogueira 2010: 24)

Quando o comandante terminou o seu discurso, os oficiais iniciam o seu trabalho formando companhias, apesar de a confusão e desorientação prevalecerem.

Gostaríamos de nos deter nesta sequência da formação do regimento apresentada no filme e que veicula ao espetador uma ideia diferente do que na realidade aconteceu. Segundo as imagens, Shaw dirige-se a um grupo significativo de recrutas que formará o 54º Regimento e que se deslocará para Readville. Todavia o recrutamento de soldados revelou-se um processo delicado e faseado, conforme podemos verificar nas várias cartas redigidas a partir do dia 23 de fevereiro até 11 de maio, missivas com diferentes destinatários, e que referem a forma faseada como o recrutamento foi sendo concretizado.

No dia 23 de fevereiro: “We have opened the camp at Readville, got the barracks in good order, and sent twenty-seven men out there (...) all from Philadelphia and Boston.” (Duncan 296); na carta de dia 24 menciona: “We have got 30 men out at Readville – all washed & uniformed.” (*op. cit.* 297) no dia 25, “We have forty Darks out here now, and expect some more from New York and New Bedford in a day or two.” (*op. cit.* 299); no dia 4 de março “We have nearly 150 men in camp, and they come in pretty fast.”; no dia 12 “(...) having near 250 men in camp.” (*op. cit.* 306), no dia 17, “The regiment continues to flourish. Men come in every day.” (*op. cit.* 309), a 21 “I expect to have, at least 450 in camp before the middle of next week.” (*op. cit.* 311); a 23 “We have 350 men in camp today and expect to get 100 or more during the week.” (*op. cit.* 312); a 14 de abril “We have 630 men, and shall probably have over 700 before the week is out.” (*op. cit.* 323); no dia 24 “everything continues to progress favorably with the 54th. We have now about 730 men.” (*op. cit.* 325) e a 11 de maio “(...) there are already one hundred men for the Fifty-fifth.” (*op. cit.* 329)

Será importante referir que, em teoria, um regimento de Infantaria da Guerra Civil era formado por mil soldados e quarenta oficiais, quando o 54º Regimento quando saiu de Boston para o teatro de guerra era formado por mil e sete soldados negros e trinta e sete oficiais. O processo de condensação temporal utilizado na formação do regimento, próprio do sistema cinematográfico, permitiu recriar a sua formação dando a ideia que o alistamento tinha sido resultado de um movimento espontâneo e rápido, em detrimento



Figura 17 – Chegada dos recrutas ao campo militar de Readville

no ecrã a data de 27 de novembro de 1862, mas na realidade o processo decorreu só a partir de fevereiro de 1863, altura em que a maioria dos homens chegou ao campo e ficou concluído no final de abril de 1863, tendo deixado o campo a 28 de maio, em direção à Carolina do Sul.

Este aspeto, apesar de parecer um pormenor de somenos importância, minimiza a magnitude da façanha do regimento, pois os soldados tiveram apenas cerca de dois meses para adquirirem competências militares, um curto espaço de tempo comparado com outros regimentos da União, embora a sua instrução tivesse obedecido aos mais elevados padrões do exército.

Na opinião de Martin Blatt, ao distorcer a realidade de modo a avançar o enredo, o filme subestima o empenho e dedicação dos homens da unidade. “(...) the men had less than two months to train. In shorter time than any other Union regiment, the unit was created and trained to the army’s highest standards. “ (Blatt 2001: 218)

Na marcha para o local onde se vai processar o seu treino militar, o espectador é confrontado com um grupo oriundo de locais e de classes sociais diferentes, cuja heterogeneidade se torna visível através do seu vestuário, dos objetos pessoais que possuem e dos comentários que fazem.

O regimento apresenta uma particularidade, os seus homens eram oriundos de vários estados: “(...) the original Fifty-fourth Regiment formed a broad sample of the black men who made up the African American population.” (*op. cit.* 22) e o recrutamento foi liderado pelo industrial George L. Stearns e apoiado por numerosos ativistas negros que impeliram ao alistamento através de discursos e palestras.

Por estas razões, surgem, por um lado, indivíduos bem vestidos, como por exemplo, Thomas Searles, um intelectual, amigo do coronel, que dedica o seu tempo à leitura de obras dos transcendentalistas Fourier e Emerson. Por outro, surgem negros descalços, sem instrução, mas sequiosos de conhecimento, o caso de Jupiter Sharts, um negro iletrado que pede a Searles que o ensine.

O anoitecer faz com que os homens se preparem para pernoitar numa tenda e, pela primeira vez, um momento de fricção e tensão surge entre os soldados. Ao espectador é mostrado o interior de uma tenda onde se vão concentrar cinco indivíduos com características bem diferentes, apesar de o traço nivelador ser a cor da sua pele. Em plano americano, surge um negro sentado no chão tentando tirar as botas aparentando, contudo, alguma dificuldade e, mais tarde, apercebemo-nos que se trata de um escravo que tinha fugido, aos doze anos, do Tennessee.

Gradualmente vão entrando outros recrutas: um negro mais velho, um intelectual que lê os transcendentalistas, um escravo analfabeto da Carolina do Sul e um miúdo tocador de tambor. E o primeiro conflito surge, sendo resolvido, de imediato, pelo mais velho. A tensão latente é despoletada quando tentam encontrar o seu espaço na tenda, sobretudo entre Thomas e Trip que diz “Wait, no. That’s my space, nigger. I sleep better close by the door.” A que Thomas responde: “I prefer a space with more reading light.” Perante esta atitude, Trip troça: “Oh, I like it when niggers talk good as white folk.” Mas Thomas ignora a ironia e disponibiliza-se para o ensinar: “I’d be happy to teach you. It would be my pleasure.”¹⁸⁶

Apesar de serem todos negros, o passado e a herança cultural comuns estabelecem diferenças entre eles, diferenças essas que são sublinhadas por expressões de orgulho, visível no modo como Trip lhe responde: ” Look, snowflake, I ain’ t got nothing to learn from no house nigger. (...) Good. Move your free black ass before I bust it up.”¹⁸⁷ Jupiter verbaliza uma preocupação ingénua que se prende com a questão da farda azul: “Wonder when they gonna give us the blue suit.” A que Trip responde, dizendo: “Ain’ t

¹⁸⁶ Citação transcrita do filme.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

no blue suit for the black soldiers. Blue suits for the whites.” Por sua vez, Jupiter riposta: “Well, we soldiers now.”¹⁸⁸

De notar a necessidade que o negro tem de vestir a farda azul do exército para se sentir um verdadeiro soldado e que levanta uma questão pertinente que se prende com o estatuto precário do soldado negro e que sofrerá, mais tarde, um desenvolvimento com o fornecimento das armas, do uniforme, do calçado, mas também da remuneração.

Deste modo, a cena na tenda revela as vivências dos homens num espaço exíguo que têm de partilhar apesar de a única característica comum que os une seja o facto de fazerem parte do 54º Regimento porém até os motivos que os movem se revelam díspares, bem como as suas origens.

Neste espaço é apresentada a história de quatro soldados negros, sendo três deles ex-escravos: John Rawlins (papel desempenhado por Morgan Freeman) que se revela uma figura paternal, um homem mais velho, sábio e trabalhador que consegue ascender e tornar-se o primeiro-sargento negro; Trip (Denzel Washington), um negro impetuoso, cínico, forte, irascível, provocador e a sua rebeldia revela-se também no modo como interpela o rapaz mudo, enquanto este toca o tambor: “What’s your name? I said what’s your name, boy?”¹⁸⁹ Perante o facto de o rapaz não responder e a sua insistência, Thomas intervém dizendo que o rapaz é mudo. Esta cena causa em certo mal-estar que se acentua quando este refere aos colegas de tenda, de modo depreciativo, como “Dummies and field hands”. Rawlins interpela-o, questionando quanto à sua origem, e ele, por sua vez, identifica-se: “I’m from around Tennessee. Ran away when I was twelve years old, and I ain’t never look back.”¹⁹⁰ E quando lhe perguntam o que tem feito desde então, responde: “I run for president. I didn’t win though.”¹⁹¹ Deste modo inesperado, os momentos de tensão anteriores perdem a sua intensidade e dão lugar a situações de humor, desanuviando o ambiente.

O ator Jihmi Kennedy interpreta o papel do soldado Jupiter Sharts, um rapaz ingénuo e ignorante, mas risonho, que acredita em tudo o que ouve. O quarto elemento deste grupo é um homem livre, Thomas Searles, um intelectual com boa formação e de aspeto físico franzino que afirma “I am a free man, as was my father before me.”¹⁹²

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

Deste modo, o realizador apresenta-nos um microcosmo que simboliza a experiência da totalidade de soldados que se envolveram neste conflito, nas palavras de Rosenstone: “In *Glory*, four men stand in for the experience of the 178,000 Black soldiers (and 10,000 sailors) who fought in the Union army, while a handful of officers and sergeants provide the variety of White responses to them.” (Rosenstone 47)

Para além deste aspeto, temos a noção que estas personagens foram criadas com o objetivo específico de chamar a atenção para diferentes realidades que afetavam a comunidade negra e de estas fazerem parte da realidade histórica e que como o realizador afirma: “There’s a funny archetype to movies like this. It is a movie where we’re trying to keep the historical record truthful and you’re also trying to serve genre.”¹⁹³

Apesar de no filme o espetador ser confrontado com um grupo de homens que queria integrar o regimento e não com o alistamento individual e a chegada gradual ao acampamento, como aconteceu na realidade, a individualidade de cada soldado foi, em nossa opinião, conseguida através da tipificação dos negros que se encontram na tenda, fundamentada por Zwick do seguinte modo: “And the men come forward and meet one another. The key was to hide the telltale signs of that exposition and I think that what happened is what happened in the tent. In the specifics of their characters (...)”¹⁹⁴ Deste modo, o realizador procedeu a um processo de condensação de personagens, mais concretamente do coletivo formado pelo regimento de negros, de modo a apresentar tipos específicos de indivíduos que formavam o mesmo.

A preservação das características genuínas dos negros, para além de ser uma preocupação do realizador, foi também uma preocupação da organização Black Caucus que procurou perceber qual o tipo de filme que um realizador branco estava a realizar sobre os negros.

A este respeito o cineasta esclarece:

They were very concerned that blacks not to be portrayed as a monolith. When they read the script they were pleased because the work that these guys had done was to create such individuated characterizations that suggested that this was indeed representing all men of color who had come to be part of this moment.¹⁹⁵

¹⁹³ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Ibidem.*

Numa entrevista ao *New York Times*, Denzel Washington comentou o papel da personagem Trip referindo: “Trip’s an instigator - wild, rebellious, angry. He’s a product of racism who’s become a racist. He hates all white people, Confederates most of all. But in the end, when he sees the white officers make the maximum sacrifice, he’s the most patriotic one in the bunch.” (Canby 1989: 6). Trip sofre um processo de transformação interior, pois a personalidade abrasiva, cheia de raiva e amarga, no início do filme, é superada na medida em que se torna um elemento bem-sucedido e que se integra e luta como um membro do seu regimento.

O desempenho conseguido pelos atores nas cenas que se desenrolaram dentro da tenda, consideradas por Zwick “the kind of armature of the movie”¹⁹⁶, foi o resultado de um trabalho de equipa intenso, tornado possível através da interação surpreendente dos atores que se encontravam somente nos ensaios e nas filmagens, como refere o realizador:

The tent was the legacy of some extraordinary couple of weeks that we had with Morgan and Denzel and Jihmi and Andre and I. We worked through a lot of improvisation. We rehearsed in the way that you rehearse almost for a play because these scenes in the tent are almost like a play. There were few moments in this movie to really solidify the characters and their relationships. And this is really where it starts.¹⁹⁷

E as gravações diárias efetuadas e, depois, editadas por Steve Rosenblum revelavam as qualidades inatas que Denzel apresentava para aquele papel, sobretudo nos *close-up* que levaram o editor a dizer “you couldn’t take your eyes off him.” Palavras corroboradas pelo produtor Freddie Fields “You know, the thing about Denzel is that he carries his own lights.”¹⁹⁸ Zwick refere também o facto de Denzel aparecer com a cabeça rapada e com o chapéu alto, numa atitude provocatória constante: “It was just these kind of (...) silly and eccentric details that just gave it this odd feeling of life.”¹⁹⁹

Esta cena dentro da tenda assume uma relevância extraordinária, pois Steve Rosenblum procedeu aos cortes e realizou a edição à medida que as filmagens iam decorrendo e foi este o ponto de viragem para o realizador que referiu que naquele local sentiu o pulsar do filme. Foi o tipo de relação que se estabeleceu entre as personagens,

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*

poder-se-ia mesmo afirmar, do êxtase criado entre elas, repleto de humor e franqueza que permitiu filmar cenas de extrema profundidade emocional e que induziu o realizador a filmar, cortar e acrescentar pormenores que não tinham sido previamente equacionados. A este respeito Zwick diz: “(...) I believe that these four men (...) were in some kind of rapture. (...) they were hearing a music that I could only imagine. And the smartest thing I could ever do was just get out of its way.”²⁰⁰, permitindo o seu desenvolvimento e crescimento enquanto personagens. Deste modo, Denzel presenteou-nos com uma personagem, no início, colérica, mas que se transformou numa figura com um sentido de humor apurado: “He found him to be not just the rebel, but the class clown.”²⁰¹ Por seu turno, Morgan estabeleceu uma ligação de respeito com os outros elementos fundamentada na sua idoneidade de homem sábio, observador, experiente e íntegro.

O realizador elogia a prestação dos atores que fizeram parte do elenco desta obra, destacando Denzel Washington e Morgan Freeman em virtude de terem revelado o que de melhor possuíam num filme que pretendia marcar a diferença no tratamento do negro, conforme podemos testemunhar através da seguinte citação:

They were very generous to me. I was a young, white, liberal director presuming to make a movie about the African-American experience. They were exceedingly generous. They understood my intentions and they gave me everything. They helped me with any number of aspects of things that they knew better than I, and yet were open to my ideas as well. I'm forever in their debt and remain close to all of them.²⁰²

Nesta narrativa, Zwick não nos apresenta apenas a perspetiva de Shaw, mas confronta os espetadores com cinco pontos de vista distintos. Embora Shaw seja a voz “dominante”, uma vez que grande parte da narração é baseada em documentos históricos escritos pelo coronel, mas determinados acontecimentos surgem através da perspetiva dos quatro negros que partilham a tenda, assistindo-se a um equilíbrio entre as personagens, um dos pontos fortes da obra fílmica.

Estas quatro personagens ficcionadas, soldados negros, representam quatro tipos de indivíduos e quatro atitudes diferenciadas no que respeita às questões da Guerra Civil, inclusivamente as relações entre brancos e negros. Representam a experiência dos cento

²⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² Historynet.com.

<<http://www.historynet.com/basking-in-two-decades-of-glory.htm>> Consultado em março de 2010.

e setenta e oito mil soldados negros que lutaram no exército da União. A junção destes quatro elementos tão distintos faz parte de uma longa tradição de filmes de guerra americanos, no sentido de possibilitar eventuais tensões e conflitos, mas existe também um motivo histórico. Este grupo de quatro negros representa os diferentes lados da experiência negra, visto que revelam várias atitudes que os negros poderiam assumir em relação à Guerra Civil e às questões das relações entre negros e brancos, quer naquele momento quer na atualidade. A sua presença serve também para fazer uma generalização que parte do 54º regimento e abarca todas as unidades de negros durante a guerra e, por extensão, períodos posteriores da história.

Ao invés dos textos literários em que se baseou esta produção fílmica, o realizador dá voz ao testemunho silenciado dos escravos e contrapõe um perfil de humanidade à imagem bestializada que a escravatura construíra e que assentava na inferioridade do africano. Considerado uma criatura sub-humana pela sua suposta inferioridade intelectual e falta de estrutura moral, pensar e escrever não se enquadravam no âmbito das suas neste juízo. Assim, esta narrativa apresenta o indivíduo de origem africana como um ser pensante, com consciência moral e capacidade intelectual, conferindo-lhe humanidade.

À medida que o regimento evolui a nível relacional e são dados sinais de progresso no treino militar, assiste-se à sua validação através do modo como a banda sonora propõe um retorno à sugestão do tema de abertura quando as tropas brancas se preparam para o combate em Antietam.

Com o intuito de criar uma unidade de combate genuína, Shaw age como um disciplinador rígido, não permitindo a confraternização entre Thomas e os oficiais e solicitando ajuda para treinar o regimento, “These men need a proper teacher.”²⁰³ Coube ao ator John Finn desempenhar o papel secundário, mas muito convencional de Sergeant Major Mulcahy “one of the most stock roles in the movie”²⁰⁴, afirma Zwick, que o considerava adequado para o papel em virtude das funções que tinha desempenhado na marinha mercante. Este revelou-se um instrutor capaz de transformar um grupo desregrado numa unidade exemplar, apesar dos seus métodos se revelarem demasiado duros, mas fortaleceram os homens a nível de resistência física, mas também psicológica.

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* no DVD.



Figura 18 – Sargento Mulcahy dando instrução ao Regimento

Durante a instrução, os homens aprendem muito depressa, mais rápido do que as tropas brancas e, muito embora os soldados negros sejam sérios, calmos e contidos durante o treino militar, quando descansam, cantam numa atitude de alheamento face ao local em que se encontram, permitindo-lhes libertar o espírito regularmente.

Através da narração em voz *off*, o espetador é confrontado, de novo, com a redação de uma carta para a mãe, na qual Shaw descreve os progressos feitos pelos recrutas:

Dear Mother,

The men learn very quickly. Faster than white troops, it seems to me. They are almost grave and sedate under instruction... and they restrain themselves. But the moment they are dismissed from drill... every tongue is relaxed and every ivory tooth is visible... and you would not know from the sound of it that this is an army camp. They must have learned this from long hours of meaningless, inhuman work... to set their minds free so quickly. It gives them great energy. There is no doubt that we will leave this state... as fine a regiment as any that has marched.

As ever,

your son,

Robert.²⁰⁵

Esta missiva apresenta-se como mais um elemento ficcionado, pois as referências feitas à instrução dos soldados surgem numa carta para a mãe, datada do dia 25 de março e escrita em Readville. Nela Shaw realça a inteligência dos homens e o modo rápido como aprendem:

The intelligence of the men is a great surprise to me. They learn all the details of guard duty and Camp service, infinitely more readily than the Irish I have had under

²⁰⁵ Transcrição do filme.

my command. There is not the least doubt, that we shall leave the state, with as good a regiment, as any that has marched. (Duncan 1992: 313)

Além disso, o desempenho do regimento tinha sido objeto de elogio mesmo por aqueles que se tinham mostrado contra a criação deste tipo de regimentos: Nas palavras de Shaw:

The mustering-officer, who was here today, is a Virginian, and has always thought it was a great joke to try to make soldiers of “niggers”; but he told me today, that he had never mustered in so fine a set of men (...) The skeptics need only come out here now, to be converted. (316)

Apesar dos esforços efetuados por parte do comandante, o regimento ainda não tinha recebido uniformes ou armas, o que pressupunha a sua reduzida importância e o papel menor que era suposto estes homens desempenharem. Para agravar a situação, Shaw recebeu uma informação proveniente do Presidente Lincoln, referindo que o Congresso confederado tinha emitido uma proclamação e mandou reunir o regimento. As condições climatéricas adversas faziam-se sentir no frio intenso e na chuva ininterrupta e, nestas circunstâncias desfavoráveis, os soldados tomam conhecimento do seguinte:

In accordance with President Lincoln's wishes... you men are advised... that the Confederate Congress has issued a proclamation. It reads: "Any Negro taken in arms... against the Confederacy... will immediately be returned to a state of slavery. Any Negro taken in Federal uniform... will be summarily put to death. Any white officer taken in command of Negro shall be deemed as inciting troops... servile insurrection... and shall likewise be put to death." Full discharges will be granted in the morning... to all those who apply. Dismissed.²⁰⁶

Esta regra aprovada pelo governo Confederado, não deixa margem para dúvidas quanto aos métodos utilizados na punição dos que eram contra a Confederação, caso fossem capturados, independentemente de serem negros ou oficiais brancos. Esta informação despoletou emoções díspares ao nível dos soldados, em especial de Trip que se dirigiu a Jupiter questionando-o se ainda queria o uniforme azul, e dos oficiais, sobretudo de Forbes a quem Shaw sublinhou que compreenderia se decidisse abandonar

²⁰⁶ *Ibidem.*

o seu posto. As emoções de Rawlings também se adivinham no modo disciplinado e metódico como montou guarda naquela noite de intempérie, um momento de isolamento proporcionado pelo facto de estar de serviço. Como podemos perceber através desta imagem retirada do filme, Rawlings resguardado por um chapéu de abas largas e uma capa para se proteger da chuva, transporta uma lança de madeira. Este *close-up* médio exhibe o rosto de Rawlings revelando uma pequena profundidade de campo que desfoca o fundo e isola o soldado na composição, adicionando conteúdo dramático e deixando antever a sua decisão através do olhar



Figura 19 – Rawlings – num momento de recolhimento

que se perde no infinito, mas também intensificando o envolvimento emocional do público. Um ambiente perturbador e reflexivo apoderou-se do regimento, patente nas imagens alternadas dadas pelo realizador dos negros na tenda e dos oficiais brancos e que se manifestou numa insónia coletiva.

Esta imagem faz a transição para outra cena através do sinal de pontuação cortina horizontal fundido encadeado, que dá lugar a uma poça de água onde está refletida a bandeira que está a ser içada e a presença dos soldados que dão o toque de alvorada, passando do reflexo para a sua imagem através de um movimento de câmara de baixo

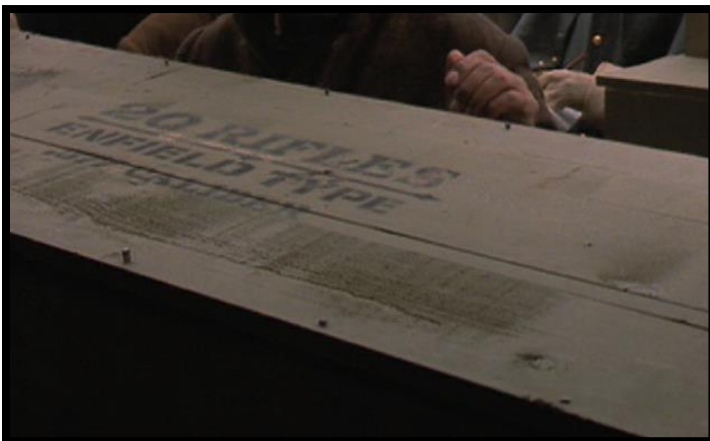


Figura 20 – Carregamento de armas para o Regimento

para cima e quando Shaw questiona “How many are left?” A câmara apresenta um *travelling* da direita para a esquerda mostrando todos os soldados do regimento.

A luminosidade do novo dia contrasta com a chuva e escuridão da véspera que

simbolicamente poderá estar ligada à tomada de decisão por parte dos homens, resultante da aceitação das punições a que estariam sujeitos caso fossem capturados. Daí que a presença de todos os homens após o toque de alvorada, no dia seguinte à comunicação, fosse uma verdadeira surpresa. Podemos mesmo utilizar a palavra perplexidade para

descrever a reação de Shaw que acreditava que a maior parte dos soldados tivesse desertado. Esta demonstração de caráter revelou o tipo de homens que faziam parte do regimento.



Figura 21 - Mosquetes Enfield Calibre 57

De modo surpreendente, o regimento recebe um carregamento de armas, mosquetes Enfield Calibre 57, que são distribuídos, pelos soldados, e que está patente através desta imagem retirada do filme. Deste modo, é enfatizada a sua importância no exército, tendo sido dado um passo em

frente, pois a questão das lanças foi ultrapassada pela distribuição das armas de fogo, tornando o negro num verdadeiro soldado.

Esta imagem capturada do filme é reveladora da importância que o porte de uma arma significava para os soldados negros. Todavia, Thomas questiona Shaw sobre a veracidade dos boatos que corriam relativamente ao facto de o 54º Regimento servir apenas para trabalhar e não para combater: “There’s a rumor going around... that we’re to be used only for manual labor. I can’t believe the things we hear. It’s not true, is it? I mean, about not being allowed to fight. The men are living for that day. I know I am.”²⁰⁷

Enquanto fala com Searls, Shaw presenciava os soldados negros a simularem ataques, usando as armas, a gritarem e a caírem no chão, como se estivessem no cenário de guerra. Este exercício teve um efeito perturbador no coronel, avivando-lhe memórias de batalhas anteriores, sendo despertado destas recordações pelo barulho de disparos dos homens que estão no campo de tiro a aprender a disparar.

A cena no campo de tiro que, em primeira análise, pode parecer exagerada por parte de Shaw, embora esteja ciente que a vida dos seus homens depende do modo rápido e eficaz como usam os mosquetes. Searls revela-se um bom atirador, mas quando pressionado por Shaw que lhe diz: “faster, faster” e questionado se já tinha morto um homem e, ainda, assustado quando Shaw dispara para o ar, encenando o ambiente de um campo de batalha, Searls sente-se incapaz de responder prontamente, tendo um efeito psicológico desmoralizador nele e nos outros soldados e Shaw acrescenta que um bom atirador faz três disparos num minuto.

²⁰⁷ *Ibidem.*

Deste modo, testa a capacidade de resposta e a sua aptidão para enfrentar as situações difíceis que os aguardam no teatro de guerra, por isso, exige que Major Forber seja rigoroso: “Teach them properly, Major!”²⁰⁸

Ao ser questionado por Forbes porque insiste em impor um treino tão rigoroso e intenso aos homens quando ele sabe que “no one will let these men fight, that they’re tokens”²⁰⁹, Shaw responde: “I’m getting them ready for battle!” (...) It is my job to get these men ready and I will. They have risked their lives to be here. They’ve given up their freedom. I owe them as much as they have given. I owe them my freedom, my life if necessary.”²¹⁰

Apesar de todo o tipo de comentário que persistia em que ninguém acreditava que estes negros pudessem ter “real arms and to be allowed to fight”, a angústia do comandante residia no facto de se terem apercebido que tinham sido recrutados como símbolos e não lhes seria dada a oportunidade que ambicionavam. Nas palavras do realizador: “He was a believer”, apesar das dúvidas presentes nas suas cartas. “but he was from a zealous family and background. Abolitionism was a calling to many of these people. And he believed that what he was doing was the only thing that a man could do faced with the abomination of slavery.”²¹¹

Ao longo dos treinos duros a que estavam sujeitos, Thomas mostra as suas fraquezas através de uma postura pouco agressiva, como podemos observar nos comentários depreciativos referidos pelo Sargento e que se encontram abaixo transcritos:

Bonny Prince Charlie and his toy bayonet. You're not reading now. Go on. Get over!
- Now stab me. Stab me. Come on. Stab! Not tickle. Hit me! Come on! You prissy schoolgirl! You're the worst soldier in this company! Hit me! No shame, son. Get up. I said get up!²¹²

A sua atitude agravou-se ao ser confrontado com a sua debilidade psicológica, perceptível através desta sequência de imagens em *close-up* retiradas do filme, que espelham as suas emoções, a sua dor e vergonha pela sua limitada destreza como militar.

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ *Ibidem.*

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

²¹² Transcrição do filme.



Figura 22 – Thomas num momento de fraqueza

E quando se dirige a Shaw pedindo-lhe que o receba, este informa-o que tem de seguir os trâmites legais. As questões pessoais não se podem sobrepôr à hierarquia militar: “Enlisted men wishing to speak to their commanding officer must first get permission. You understand, private?”²¹³ Thomas anui, engolindo as lágrimas que lhe rolam pelo rosto.

Este episódio remete-nos para o drama psicológico que “coloca frequentemente, o indivíduo em confronto consigo mesmo, com os seus medos ou incertezas, com a sua insegurança ou as suas convicções, espelhadas frequentemente por aqueles que o rodeiam, como se de uma jornada de reconhecimento íntimo se tratasse.” (Nogueira 2010: 24)

Andre Braugher desempenha o papel do soldado Thomas Searles e, segundo o realizador, esta revelou-se uma cena muito interessante para o ator, pois a vulnerabilidade da sua personagem surge num momento de crise e de confronto com a sua própria incapacidade de se defender. Apesar de ter sido uma das primeiras cenas a ser filmada e o facto de Andre nunca ter entrado num filme, não o impediu de despoletar a emoção certa e mantê-la tomada após tomada, conseguindo ir à essência da sua personagem, sendo o seu choro convulsivo revelador disso.

De novo, no espaço exíguo da tenda, próprio para reflexões, quer em grupo quer a nível pessoal, Trip revela pouco apreço pelo Coronel considerando-o como um “weak white boy” de West Point, cuja carreira militar assenta na influência da sua família e quando se dirige a Thomas diz-lhe que ali é que é a verdadeira escola.

Esta tenda revela-se, na opinião do realizador, um espaço informativo, confessional, reflexivo “it’s a touchstone to the movie”²¹⁴, na medida em que é dada ao

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

espetador a possibilidade de observar estes homens e as suas inter-relações, no partilhar quotidiano das suas mágoas e preocupações. Segundo Zwick, esta tenda foi construída dentro de um dos armazéns do acampamento, tendo sido os cuidados com a iluminação uma preocupação constante no sentido de obter o efeito pretendido. Nesta cena, assiste-se a uma mistura de emoções de raiva e impotência perceptíveis através do uso de *close-up* extremos em que são eliminados quaisquer elementos visuais que pudessem distrair o público do tema principal, mas também patentes nos seus comentários:

Jupiter: That Colonel Shaw, he a hard man.

Trip: He a swell. Just a nigger-beating swell.

Jupiter: But he in the same boat with us. Secess' come, take him, kill him too.

Trip: Huh. Not him. He a swell.

Rawlings: He just a boy.

Trip: He a weak white boy. Beating on a nigger make him feel strong. Ain't that right, snowflake? You know, he ain't never been to no West Point. Onliest reason he in charge is 'cause his mommy and daddy fixed it. Ain't that so? You thought he was different, didn't you? Hmm? What you think now? You just thought you was so smart, didn't you? You in the real school now, though, ain't you? What you gonna do? Cry? Yeah. He sure enough learning now, ain't he?²¹⁵



Figura 23 - *Close-up* extremos de Trip e Thomas

Desta feita, assistimos a um humor diferente, mais contundente, mas simultaneamente a um sentimento de revolta que, na opinião do realizador, é o que torna

²¹⁵ Transcrição do guião do filme.

<http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/g/glory-script-transcript-denzel-washington.html>

o seu ataque tão especial: “It could have been played as a kind of antagonistic. It is threatening but it has this charming, odd charm to it. That’s very endearing.”²¹⁶

À medida que o filme se desenrola, a personagem Trip sofre um processo evolutivo, tomando atitudes de desafio, fazendo afirmações, muitas vezes, provocatórias, como a da figura anterior como se estivesse, por um lado, incitando à revolta e, por outro, como se fosse a voz da consciência de Thomas, que se viu privado do apoio do amigo Shaw.

Posteriormente, assistimos a uma cena que nos emociona e que vai conduzir os acontecimentos numa direção que supúnhamos não ser possível. Trip descalça os sapatos e no ecrã surgem os seus pés num estado lastimável, feridos, ensanguentados. Esta imagem vai proporcionar o início de uma história que será deslindada mais tarde. Apesar do desconforto aparente, Trip tenta aliciar Searles a irem a uma quinta buscar: “Biscuits and gravy sound good to me. Maybe get myself some real shoes.”, porém Rawlings avisa-o: “I’m telling you, boy. They find out, they liable to shoot you.” mas Searles resiste.

Enquanto os soldados descansam nas tendas, Shaw movimenta-se no meio delas, fumando um cigarro e, em voz *off*, surge, uma vez mais, o conteúdo de uma carta, mais uma vez ficcionada, dirigida à mãe na qual aborda a questão da derrota do exército da União em Fredericksburg, cujas alusões surgem nas missivas datadas de 18 de dezembro, dirigidas respetivamente ao pai, em que refere o seu ponto de vista: “Burnside’s retreat is a nice discouraging affair.” (Duncan 266) e a Annie em que aborda a inutilidade da perda de vidas: “On receipt of the news that Burnside had evacuated Fredericksburg. It is a terrible thing that so many lives should have been lost for nothing.” (*op. cit.* 267) Na mensagem de dia 21 escrita para Annie, levanta a questão do caos instalado após a derrota neste confronto: “The useless battle at Fredericksburg seems to have thrown things into confusion.” (*op. cit.* 269)

Nesta carta, Shaw questiona o seu futuro como comandante de um regimento cujos homens, cultura e estilo de vida eram desconhecidos para si, duvidando também das suas capacidades de liderança das quais dependem o fracasso ou o bom desempenho da unidade. Pensamos que o conteúdo desta missiva aponta para uma certa tristeza e também desalento provocado pelo afastamento da família e dos amigos numa época festiva que apela à reunião familiar.

²¹⁶Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD. Consultado em janeiro 2012.

Pudémos constatar nas cartas acima referidas a inexistência de menções às suas capacidades de comando. Porém, este processo de criação narrativa acentua, mais uma vez, a intensidade dramática, na medida em que assistimos a um processo de questionamento quanto à eficácia do seu comando, que, do nosso ponto de vista, resultou do desfecho desastroso da Batalha de Fredericksburg.

Dear Mother,

News today of the defeat at Fredericksburg. If things continue to go badly, I wonder if I might not end my days... as an outlaw leader of a band of fugitive slaves. Try as I may, I don't know these men... their music, their camaraderie which is different from ours. I am placed in a position where, if I were a man of real strength... I might do a great deal. But I am afraid I shall show that I'm not of much account. I don't want to stand in their way because of my own weakness. I miss Christmas on the Shaw Island and the smell of the sea.

À medida que a voz *off vai* narrando o conteúdo da carta, Shaw desloca-se pelo meio das tendas e a câmara mostra os negros a divertirem-se uns com os outros fora das tendas e à volta de fogueiras e quando termina a última frase da carta, Thomas surge na escuridão, enrolado numa manta e chamando o nome dele, pois estava a nevar, para lhe desejar “Merry Christmas”. Este encontro foi forjado, pois como sabemos e, tem sido sublinhado ao longo da narrativa, a confraternização entre soldados e oficiais não era permitido. Esta cena tem como fundo musical uma melodia triste, sublinhada pela ausência de acompanhamento do coro, de modo a revelar o estado de espírito dos homens que se encontram longe das famílias e do conforto de uma festa cuja simbologia se encontra ligada ao encontro familiar.

A cena seguinte que decidimos abordar foi preparada de modo gradual. Primeiro, o espetador é confrontado com os pés ensanguentados de Trip a que se seguiu o seu desejo de conseguir sapatos e que foi secundado pela impossibilidade de os conseguir através do exército e que finaliza quando Forbes diz: “We've caught a deserter.”²¹⁷, um momento solenizado pelo som do tambor. Como a preparação das cenas anteriores deixava adivinhar, o prisioneiro capturado era Trip, que surge com os pés e as mãos amarradas, sendo trazido pelo Sargento Mulcahy que traz um chicote na mão. Este momento provoca tensão e discordância entre Forbes e Shaw que diz: “Robert, not with a whip. Not on

²¹⁷ Transcrição do filme.

them.”²¹⁸ Diante esta interpelação, Shaw pede para falar a sós com Forbes e diz-lhe para nunca questionar a sua autoridade perante os homens e, de imediato, autoriza o Sargento a chicotear o desertor de modo a constituir um castigo exemplar, perante o regimento.



Figura 24 – Cicatrizes reveladoras de maus-tratos

Como podemos observar neste *close-up* extremo, as costas de Trip estavam repletas de cicatrizes, consequência das chicoteadas a que tinha sido sujeito nos tempos da escravatura.

A câmara, através de *close-up* extremos e *close-up* revela a perplexidade estampada no rosto dos homens, mas

também nos de Forbes, de Shaw e do Sargento que aguarda instruções. Diante este cenário, o espectador é levado a pensar que o Coronel poderia retroceder perante a imagem impressionante das cicatrizes. Embora as emoções captadas nas seguintes imagens, revelem um imenso desconforto, sobretudo no modo como morde os lábios, Shaw manda prosseguir o espancamento e Trip, com um olhar desafiador, cospe para o chão, levanta os braços e aguenta estoicamente o chicoteamento.



Figura 25 – Momento de indecisão do Coronel que criou expectativa

Esta cena despoletou na mente dos negros momentos que queriam apagar das suas memórias e que lembravam que:

Os escravos, além de submetidos a um trabalho desumano e a uma exploração constante, eram subalimentados e humilhados através de castigos corporais violentos. Se, desesperados, tentavam fugir, ao serem encontrados eram duramente punidos com chicotadas e até queimados com ferros em brasa com a letra R, para que se soubesse que se tratava de um “runaway.” (Pires 1996: 46)

²¹⁸ Ibidem.

Na opinião do historiador Joseph T. Glatthaar, ocorre nesta cena uma distorção grosseira, pois o Congresso tinha proibido o uso do chicote, no serviço militar, em 1861. Além disso, o soldado não tinha desertado, mas tinha-se ausentado sem licença, circunstância considerada uma ofensa mais comum, deste modo, deveria ter sido sujeito a um interrogatório e o castigo aplicado poderia ser o corte de um mês de remuneração ou o encarceramento.

Esta cena, indubitavelmente, uma das mais dramáticas e comoventes do filme em que foi aplicado o castigo com chicote a Tripp, revelou-se o ponto de viragem para a obtenção do calçado e do uniforme, elementos que os tornariam verdadeiros soldados. E, neste momento da narrativa, Rawlins é chamado a desempenhar um papel essencial no desencadear dos acontecimentos, quando é solicitado por Shaw para falar sobre os homens, mas o soldado negro aproveita a ocasião para revelar a causa da saída de Trip. “Shoes, sir. The men need shoes. (...) Now, sir. Now. The boy was off trying to find himself some shoes, Colonel. He wants to fight ... same as the rest of us. More, even.”²¹⁹

E um *close-up* revela-nos os pés ensanguentados de Trip, um exemplo do estado em que se encontravam muitos outros homens. A autoridade moral de Morgan, isto é, da personagem que desempenha, a sua idade, a sabedoria resultante da experiência



Figura 26 – Pés ensanguentados de Trip

transmite a mensagem correta da situação em questão, que segundo o realizador funciona como “Real sort of mature male movie-star scene (...) where you demand something and bust up the joint.”²²⁰

Esta cena revela-nos o tipo de situações colocadas às “personagens [que] em confronto com uma concepção do mundo na qual elas têm dificuldade em encontrar o seu lugar e as suas referências” se tornam “vítimas de contextos que negam ou agridem os seus direitos elementares.” (Nogueira 24)

Incapaz de quebrar o protocolo militar noutras ocasiões, o Coronel, numa operação inusitada comandou um “assalto” às instalações onde se encontrava o calçado e

²¹⁹ Transcrição do filme.

²²⁰ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

as meias. “I want pair of shoes and pair of socks...and anything else you’ve been holding out on us. (...) Not for niggers, you don’t.”²²¹ E faz uma busca no armazém e, enquanto vai deitando tudo ao chão, diz: “I’m a colonel, nasty little cuss.”²²² Deste modo, seiscentos pares de sapatos e mil e duzentos pares de meias novas foram distribuídos aos soldados do regimento, tendo sido este momento realçado pela banda através de um trecho alegre, na medida em que permitiu que o regimento pudesse, finalmente, ter acesso ao calçado que necessitava, tendo sido quebrada mais uma barreira.

O Coronel para além de assistir, de longe, a este episódio, supervisionou o tratamento de Trip, quer dos pés quer das chicotadas, tendo-se procedido a um processo de humanização deste oficial que embora estivesse a comandar um regimento muito peculiar, pela primeira vez, sentiu que estava a colmatar as falhas do sistema para com os seus soldados negros.

Outro incidente que motivou um ato de rebelião por parte dos soldados negros e que se cingiu à questão do pagamento que lhes era devido. Aquando do alistamento foi-lhes prometido treze dólares mensais acrescidos de ajuda familiar por parte do estado e uma recompensa de cem dólares no fim da comissão, conforme podemos confirmar no cartaz²²³ de recrutamento do regimento, “based in historical truth”, nas palavras do realizador. Ao tomar conhecimento da situação, Shaw manda formar o batalhão e anuncia:

Attention, battalion! You men enlisted in this regiment on the understanding that you would be paid the regular army wage at \$13 a month. This morning I have been notified since you are a colored regiment, you will be paid \$10 a month. Regiment, fall out by company to receive pay.²²⁴



Figura 27 – O *disobedient Trip*

²²¹ Transcrição do filme.

²²² *Ibidem*.

²²³ Ver cartaz no Anexo 11.

²²⁴ Transcrição do filme.

Apesar de reconhecerem a irregularidade da decisão do governo e da discriminação implícita, os homens formam filas junto às mesas com o intuito de receberem o soldo, como podemos ver através das imagens acima apresentadas, mas Trip insurge-se, de novo, contra a situação incitando a que se recusem a receber aquela quantia, muito embora sintam que dez dólares era muito dinheiro:



Figura 28 – O Coronel numa atitude de *civil disobedience*

Hey, pop, you fitting to lay down for this too? (...)Where’s your pride, now? (...)You gonna go for that? A colored soldier stop a bullet just as good as a white one! And for less money too! Yeah! Uncle Abe got himself a real bargain here! (...) Get your slave wages!(...) All you good colored boys,sign up.That’s right. Tear it up!²²⁵

Mediante o incitamento de Trip, o grupo de homens grita: “Tear it up!” e perante a confusão que se instalou, o Comandante dispara para o ar e informa: “If you men will take no pay then none of us will.”²²⁶ E, à semelhança do ato de Trip, o Comandante rasga também o recibo do pagamento, mostrando solidariedade para com os seus homens.

Este estímulo à revolta revela-se um verdadeiro ato de desobediência tal como foi defendido por Thoreau no seu ensaio “Civil Disobedience”, baseado na resistência passiva assente na necessidade do indivíduo desobedecer a leis injustas, defendendo o não-conformismo do indivíduo perante um Estado opressor. Nas suas palavras: “All men recognize the right of revolution; that is, the right to refuse allegiance to, and to resist, the government, when its tyranny or its inefficiency are great and unendurable.”²²⁷

Thoreau interroga-se se perante um governo tirano que aprova leis injustas, o indivíduo deve recusar lealdade ao mesmo, oferecendo resistência no sentido de corrigir injustiças ou transgredindo essas mesmas leis: “Unjust laws exist; shall we be content to obey them, or shall we endeavor to amend them, and obey them until we have succeeded, or shall we transgress them at once?”²²⁸

²²⁵ Citação transcrita do guião do filme.

²²⁶ Transcrição do filme.

²²⁷ The Thoreau Reader. Henry David Thoreau “Civil Disobedience”.20 junho 2012.

<<http://thoreau.eserver.org/civil1.html>>

²²⁸ *Ibidem*.

Apesar de o Governador ter prometido que os soldados negros teriam direito ao mesmo soldo que um branco, o governo federal recusou honrar esse compromisso, daí a sua revolta ser justificada em questões de equidade. Nesta cena, Trip desempenhou o papel de um verdadeiro agitador de consciências e, conseqüentemente, de incitador à revolta.

Insurgiram-se pela sua dignidade, rasgando os envelopes e os oficiais, num ato de solidariedade, recusaram também receber o seu pagamento, colocando-se ao lado dos seus homens, contra o governo. Esta situação ficou esbatida com a distribuição de uniformes que, conjuntamente, com o calçado e as armas transformaram os negros em verdadeiros soldados.

Ao combinar este momento com o recebimento dos uniformes para além de apaziguar os ânimos, o realizador faz, outra vez, uma compressão temporal em termos de narrativa. Passando, de imediato, para a parada em Boston onde desfilam fardados e com o equipamento necessário em direção ao porto para embarcarem para a Carolina do Sul.

Segundo o realizador, este cenário das ruas de Boston, filmado em Savannah, na Geórgia, foi dividido em duas partes distintas, por um lado, contou com uma grande multidão formada por figurantes recrutados, quer para a parada militar quer para o público assistente, que formou uma sequência do desfile e, por outro, procedeu a filmagens de pequenas partes, com o intuito de fornecer pormenores.



Figura 29 - O desfile triunfal do 54º Regimento nas ruas de Boston

Através destas imagens do desfile apoteótico nas ruas de Boston em direção ao porto, podemos ter a ideia da pompa e circunstância que está aliada à dimensão política da decisão da criação do 54º Regimento. Assim, a primeira parte do trabalho do Comandante Shaw estava terminada, pois o processo de recrutamento, treino, aquisição de armas, calçado, vestuário e luta pela equidade em termos de pagamento, mas também a criação de um sentimento de pertença, quer por parte dos oficiais quer dos soldados,

concluía uma etapa e dava ensejo a que outra bem diferente principiasse, daí que a banda sonora empreste a este momento alegria e leveza.

Este desfile memorável registado em bronze no memorial concebido por Gaudens e relembrado na obra *Lay this Laurel* dignifica o papel do negro neste conflito, pois inequivocamente esta ocasião dá a conhecer às gentes de Boston que o sonho dos reformadores e dos negros se estava a concretizar e estava sendo dignificado pelas figuras influentes presentes na bancada que saúdam o regimento, mas também pelos pais de Shaw, família e amigos que se encontravam na varanda e nas ruas engalanadas com bandeiras da União.

Durante a viagem de barco em direção à Carolina do Sul, os soldados negros recordam o calor do Sul, mas também as memórias dos tempos da escravatura e, na presença do jornalista Edward Pierce destacado pelo *Harper's Weekly* para a missão especial de dar a conhecer ao seu milhão de leitores o desempenho do regimento no teatro de guerra, Shaw informa-o que o momento seguinte é digno de ser registado. Com efeito, pela primeira vez um negro é promovido para o cargo de Sargento-ajudante, como reconhecimento das suas iniciativas que não tiveram o intuito do autobenefício, mas de abnegadamente favorecer o coletivo. O anúncio foi feito pelo Major Forbes:

Mr. Rawlins, this regiment was formed with the promise that only white officers would be commissioned to lead it. Nothing was mentioned, however, about noncommissioned officers. Therefore, in recognition of initiative taken not only for yourself but on behalf of the entire regiment you are hereby awarded the rank of sergeant major. Congratulations.²²⁹

Como resposta à promoção Rawlings diz a Shaw: "I ain't sure I'm wanting this, Colonel" ao que Shaw responde: "I know exactly how you feel."²³⁰

²²⁹ Transcrição do filme.

²³⁰ *Ibidem*.

O desembarque no Sul revelou-se muito diferente do seu desfile em Boston, pois apenas algumas crianças negras os vieram receber. Porém, a simbologia da ocasião é deslindada por Rawlins que lhes diz: “That’s right. Ain’t no dream. We run away slaves, but we come back fightin’ men. Go tell your folks how kingdom come in the year of jubilee!”²³¹ Deste modo, este regimento formado por escravos foragidos voltava com a tarefa de serem os libertadores dos que tinham permanecido na escravatura. Aqui a banda sonora surge com a marcha “The Year of the Jubilee”²³², uma sugestão triunfante, à



Figura 30 – A ocupação do Sul

medida que vemos o regimento negro marchando em frente das mansões das plantações do Sul, a percursão leva todo o grupo em *performances* energizadas do tema do título, com relevância para o coro de vozes que eleva o espetador e promete um desenlace glorioso para estes soldados.

Nestas imagens apercebemo-nos, subtilmente, do modo como as casas senhoriais que visualizámos na cena anterior em *background* eram tomadas pelos soldados e que lá fixavam os seus quartéis-generais.

Os soldados do 54º Regimento contactam com outro regimento de negros considerados “contrabando”, isto é, negros vindos diretamente dos campos, sem terem tido a possibilidade de optar, como eles referem: “We were slaves in the field when the Yankee man come. Say we soldiers.”²³³ Porém, sentem-se abençoados por fazerem parte do exército: “How you like the army, contraband? We love it. We thank the Lord every day for the good vittles these beautiful clothes. Tell true, old man. This year, every day like Christmas.”²³⁴ e os homens do 54º são reconhecidos pelos outros soldados pelo modo como marcham e se expressam: “Oona march better than we. Oona march like the buckra soldier. I beg your pardon? He says we march like white soldiers. Even talk like the buckra soldier.”²³⁵

²³¹ Citação transcrita do guião do filme.

²³² Composto por James Horner.

²³³ Transcrição do filme.

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ *Ibidem.*

Obsequiados com uma festa onde predominam brancos, destaca-se a apresentação de um coro de crianças negras entoando um hino à Pátria, terra da liberdade e orgulho dos peregrinos:

My country, 'tis of thee
Sweet land of liberty
Of thee I sing
Land where my father died
Land of the pilgrims' pride
From every mountainside
Let freedom ring²³⁶

O grupo coral tinha sido ensaiado pelos professores de Nova Inglaterra que ensinavam os negros a ler e a escrever e que, segundo o General Hunter, tinha sido uma ideia de Lincoln “Just your sort of people, I should think.” Shaw era incluído no grupo dos abolicionistas que se preocupava com a obtenção do direito dos negros à educação. E aqui, mais uma vez, surge a questão da necessidade da utilização deste regimento “ (...) well, can't promise you much action. Just having the coloreds around seems to have scared the bejesus out of the Rebs.”²³⁷

Nesta festa, Shaw é apresentado ao Coronel Montgomery, comandante de um regimento de contrabando, sendo considerado um verdadeiro guerreiro do Kansas. E, neste ambiente de festa, Montgomery questiona Shaw se pensava que o 54º Regimento era o único regimento de negros a que ele responde de forma afirmativa. Em virtude de entrar em ação no dia seguinte, propõe que o 54º Regimento o apoie na procura de alimentos, mas num tom provocatório questiona Shaw no sentido de saber se os homens já tinham combatido. “I'm hiking a company over to the Georgia coast in the morning. We'll be foraging for supplies. I could use a hand. That is, if you think your men are up to it.”²³⁸

Gostaríamos de abrir um parêntese no sentido de explicar que, de acordo com as obras analisadas, a convocação do Coronel Montgomery para a campanha a Darien não foi feita na festa de acolhimento do regimento, mas que decorreu a 12 de junho, dia em

²³⁶ *Ibidem.*

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

que o ataque foi perpetrado e que, de modo incorreto, surge na imagem retirada do filme, como sendo no dia 11.

Quando Thomas reporta as atividades do regimento, Shaw pede para informar a Companhia A que vão entrar em ação no dia seguinte e no rosto do soldado abre-se um sorriso enorme. “We’ll be going into action in the morning.”²³⁹

Montgomery elogia o modo como Shaw comanda os soldados negros coisa que para ele não era problema, pois já tinha sido dono de alguns escravos no Kentucky e ao tomar conhecimento que Shaw é de Boston afirma que “It is impossible to imagine Boston with slaves.”

Apesar de Rawlings referir a inexistência de rebeldes e a presença de algumas mulheres e crianças, Montgomery insiste em “limpar” a cidade e o que acontece é inexplicável, de acordo com os valores e princípios de Shaw e dos seus homens, que ficaram perplexos com a situação, que atingiu o clímax quando Montgomery ordena que a cidade seja incendiada, apesar da recusa de Shaw. “It is an immoral order, and by articles of war I am not bound to obey it.” Ao que Montgomery retorquiu: “That is an order. (...) You will do it or face charges for disobeying your superior officer.” (...) you can just explain that at your court-martial after your men are placed under my command.”²⁴⁰ Em virtude das ameaças, o Coronel dá ordens no sentido de incendiar a cidade, uma tarefa indigna de um regimento criado para levar a cabo missões exemplares que elevassem a raça negra e não a denegrassem.

Através de um plano geral, o realizador revela a barbaridade dos atos cometidos pelos “nigger soldiers,” designadamente as pilhagens e o tratamento indecoroso dado aos habitantes do Sul.

Embora seja perceptível o incómodo de Shaw perante este ataque e respetiva pilhagem que o abalou psicologicamente e impeliu a procurar descobrir de quem tinha partido a autoria daquela incursão, pois acreditava que o Exército da União deveria pautar a sua atuação por batalhas nobres e não por atos bárbaros, indignos dos seus homens. Na narrativa fílmica foi efetuada uma condensação das *démarches* por si efetuadas visíveis apenas no desalento expresso na sua expressão facial e na decisão que toma de pedir ajuda ao pai.

Tendo como fundo uma casa em chamas e apresentando um *close up* de Shaw montado a cavalo, onde sobressai um rosto desalentado, o realizador utiliza novamente a

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ibidem.*

voz *off* para introduzir outra carta, desta feita dirigida ao pai pedindo auxílio no sentido de o seu regimento entrar em combate e não estar apenas dedicado ao trabalho braçal, reforçando o facto de a moral se encontrar em baixo e a boa disposição darem lugar ao ócio e desânimo, uma vez que tomaram consciência que não teriam oportunidade de demonstrar as suas capacidades como militares.

Apesar de ter escrito ao Governador e aos responsáveis militares em Washington, Shaw está ciente que apenas a pressão feita pelo pai diretamente a Lincoln poderá obter os efeitos desejados. O conteúdo da carta apresentado no filme diz:

Dear Father,

I need your help. Despite my many requests, it has become clear that we are to be used only for manual labor. Morale is low. The men's good humor darkened by idleness and despair. Why keep drilling if they're never given the opportunity to prove themselves?

I have written to Governor Andrew as well as to the General Staff in Washington. But I feel that only a letter directly from you to Lincoln himself can have the desired effect. I can think of no other course. I am sure you both pray, as I do that all this has not been in vain.²⁴¹

À medida que a narração em voz *off* avança, surgem imagens dos soldados a desempenharem tarefas, que apesar de dignas, estavam aquém daquelas para as quais tinham sido treinados.

De forma semelhante, à carta escrita à mãe, no início da narrativa, também esta missiva dirigida ao pai sofreu um processo de ficcionalização, pois após este desaire em Darien, Shaw apenas partilhou o seu desapontamento com a mãe, numa carta datada de 13 de junho, embora surjam outras referências na carta de dia 28 de junho, também dirigida à mãe.

Shaw não desiste de ser transferido para a frente de combate e, acompanhado do Major Forbes, faz uma visita ao General Hunter que estava acompanhado por Montgomery no seu gabinete a tocar um trecho musical no cravo. Apesar da insistência do pedido de Shaw, o General refere que não pode ser concedida autorização, pois os homens são valiosos para as suas operações. E, pela segunda vez, Shaw, numa atitude insólita, informa-o que escreveu uma carta ao pai para que este pressionasse o governador

²⁴¹ *Ibidem.*

e o presidente, mas insinua, de modo irônico, que não terá de esperar pela resposta, pois Forbes e Shaw tinham planejado uma chantagem no sentido de obter a deslocação das tropas para o teatro de guerra. Assim, começa a fazer uma enumeração das razões pelas quais o 54º Regimento deveria ser enviado para a frente, concluindo com a ameaça de o denunciar ao Departamento de Guerra:

But valuable to your operations here, do you say? Your foraging, your depredations? Yes, 've become quite a student of your operations in this region. Thirty-four mansions, I think it was, pillaged and burned under Colonel Montgomery's expedition of the Combahee. Four thousand bales of cotton smuggled through the lines with payment to parties unknown except by you. False quartermaster requisitions. Major Forbes here has seen the copies. Along with confiscated valuables shipped north as personal baggage.²⁴²

O processo de deslocação do 54º Regimento para o teatro de guerra sofreu muitos atrasos e não decorreu da maneira expedita apresentada pelo realizador, mas na realidade Shaw socorreu-se do pai a quem escreveu no dia 4 de julho, com o intuito de solicitar a sua influência.

A chantagem de Shaw, surtiu efeito tendo o regimento conseguido a transferência para James Island, na Carolina do Sul, onde chega no dia 16 de julho de 1863 e, pela primeira vez, os soldados contactam com a realidade da guerra enfrentando o inimigo.

Esta referência temporal atinente ao primeiro contato dos homens do regimento com a realidade da guerra revela-se autêntica, pois na introdução ao Capítulo XVI da obra *The Civil Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, surge a alusão ao confronto com as forças confederadas que decorreu no dia 16 de Julho. Todavia, na narrativa fílmica não é mencionado que o 54º Regimento lutou ao lado das tropas brancas e que o seu desempenho impediu a derrota do 10º Regimento de Connecticut.



Figura 31 – O primeiro contacto com a guerra

²⁴² Citação transcrita do guião do filme.

Apesar de o embate inicial ter sido positivo para o regimento, pois era notória a preparação dos homens, o exército do Sul reorganizou-se e preparou-se para uma incursão mais incisiva como podemos observar através do seguinte plano geral médio que nos dá, em simultâneo, o posicionamento dos dois exércitos. Tudo leva a crer que o confronto será renhido.



Figura 32 – Confronto dos Exércitos rivais

Numa batalha dura em que os homens se confrontam corpo a corpo, valeu-lhes a vigilância e o auxílio dos camaradas de regimento que se mostraram sempre atentos, batem-se valentemente e mostram o seu valor como soldados e, o realizador numa tentativa de moralizar o confronto entre Trip e Thomas apresentou um momento de total fraternidade em que Thomas salva a vida de Trip. Contudo Thomas é ferido neste combate e os amigos, Forbes e Shaw, rodearam-no enquanto era assistido e pedia a Shaw para não o enviar para casa. “Hurts, doesn’t it? Well, I’m extremely jealous. You’ll be back in Boston before me, sitting by the fire reading Hawthorne, cup of decent coffee.”²⁴³

A moral do exército estava em alta e os homens demonstravam-no através das danças, das brincadeiras, da música, e, surgem os feridos da batalha que já tinham recebido tratamento. Neste momento, Shaw foi informado pelo jornalista que os acompanhava que Lee teve de recuar em Gettysburg e Grant tinha tomado Vicksburg. Duas batalhas que ocorreram no dia 4 de julho. Perante estas notícias e respondendo a uma pergunta do jornalista, o coronel deu a informação que o 54º Regimento tinha perdido quarenta e dois homens no confronto.

²⁴³ Transcrição do filme.

Nesta batalha, os soldados revelaram a sua valentia, mas também a perícia militar, adquirida nos treinos intensos e árduos a que tinham sido submetidos e que lhes permitiu enfrentar de maneira digna o inimigo.

O momento tão esperado por Shaw surge quando o General Strong, perante os oficiais faz o relato da situação, afirmando que a tomada de Charleston dependia da aniquilação dos fortes que protegiam o seu porto, sendo Fort Wagner o primeiro que deveria ser tomado. Segundo ele, a marinha tinha enfraquecido a proteção do forte com um bloqueio constante, daí que tenha sido decidido que este forte seria alvo de um assalto frontal ao anoitecer. Embora se colocasse um problema que se prendia com a abordagem ao mesmo. Na sua ótica, as condições naturais do local, o mar e o pântano deixavam apenas uma faixa estreita de areia, sendo possível a passagem de um único regimento de cada vez. Logo o regimento de vanguarda teria de ocupar os rebeldes de modo a que os reforços explorassem a brecha, um problema se colocava de antemão o elevado número de baixas.

Perante esta exposição da situação, o Coronel Shaw voluntariou-se para liderar o ataque frontal com o seu regimento, apesar de não descansarem há dois dias e quando questionado se os homens tinham forças para combater, Shaw respondeu emocionado e com a voz embargada: “There’s more to fighting than rest, sir. There’s character. There’s strength of heart. You should have seen us in action two days ago. We were a sight to see. We’ll be ready, sir. When do you want us?”²⁴⁴

A noite que antecedeu o ataque foi vivida em plena comunhão por todo o regimento, num ambiente de festa, sobretudo de extrema fraternidade e de união. Deste modo, um cântico inicial entoado por todos os elementos que fazia alusão a um texto clássico das sagradas escrituras, a Arca de Noé, dava conta do aproximar do dia do Juízo Final.

O Lord, O Lord
Lord, Lord, Lord
He packed in the animals
two by two
An ox, a camel and a kangaroo
Packed them in that ark so tight
I couldn't get no sleep that night

²⁴⁴ *Ibidem.*

Grown-up sons
Shem and Ham
Tell me about God's master plan²⁴⁵

Nesta fase final do filme e de preparação para o momento tão desejado da participação dos soldados negros numa guerra que lhes era muito cara, surgem as personagens que se destacaram na tenda, e que tinham sido identificadas nas cenas iniciais do recrutamento,



Figura 33 – Jupiter invocando a presença de Deus embora apenas três participassem na oração. Desta feita, o realizador socorre-se do *close-up* de forma a criar um efeito de proximidade íntima entre o público e o tema através da emoção que perpassa pelos rostos das personagens, do *close-up* médio que ao mostrar o rosto e os ombros das personagens inclui também uma parte da área circundante que podem sugerir conexões fortes entre eles, e do plano médio que em virtude do campo de visão relativamente amplo permite estabelecer relacionamentos visuais entre as personagens e entre estas e o ambiente, possibilitando uma maior conexão entre estes homens. O primeiro a usar da palavra foi Jupiter que invocou o poder de Deus para o deixar lutar com a arma numa mão e a Bíblia na outra e que se percesse na batalha o importante é que Jesus estivesse com ele e termina dizendo que não tem medo.

Novamente todo o grupo entoia “O my Lord, Lord, Lord, Lord” e, de seguida, Rawlings para além de reconhecer as graças e as bênçãos concedidas por Deus, revela que é um escravo foragido que deixou os filhos e a família na escravatura, porém espera que o dia da batalha, se for o dia do Juízo Final, seja o momento do seu reencontro e termina enfatizando a luta pela liberdade:

O Heavenly Father, we want You to let our folks know that we died facin' the enemy.

²⁴⁵ Citação transcrita do guião do filme.

We want ‘em to know that we went down standin’ up. Yes, Lord! Among those that are fightin’ against our oppression! We want ‘em to know, Heavenly Father, that we died for freedom. We ask these blessings in Jesus’ name. Amen!²⁴⁶

O último a usar da palavra foi Trip, apesar da sua relutância em participar foi incentivado pelo grupo, mas, sobretudo por Rawlings: “You better get your butt up there, boy. Just say what you think. Just say what you feel. Go on now.”²⁴⁷

Comovido e de voz embargada Trip revela ao espectador, à semelhança do que aconteceu com Rawlins, o motivo da sua revolta e rebeldia: “I ain’t much about no prayin’ now. I ain’t never had no family and killed off my mama. This feels funny.”



Figura 34 – Um homem emocionado

E o grupo estimula-o. “Well, I just ... You know, y’all’s ... y’all’s ... Y’all’s the onliest family I got. Well, that’s all right. And, uh... I love the 54th. Ain’t much matter what happens tomorrow, ‘cause we men, ain’t we? We men, ain’t we? Shit.”²⁴⁸ Enquanto profere as palavras finais os seus olhos fixam os de Thomas que também está comovido e as lágrimas formam-se nos seus olhos.

O grupo continua a entoar “O my Lord, Lord, Lord, Lord”. É nossa convicção que apesar de ao longo do filme terem sido quatro os soldados merecedores de atenção especial, apenas estes três negros discursaram como se se tratasse de um ato de purificação que os libertasse dos traumas e dos fantasmas do seu passado na escravatura e era precisamente esse aspeto que os diferenciava de Thomas. Contudo o cruzar de olhares entre Trip e Thomas anuncia a paz interior existente e que se propaga para o exterior.

Em relação ao desempenho de Denzel nesta oração, o realizador refere:

(...) he is the kind of actor who so lives inside the part that he’s able to let these happen. He’s very smart intellectually, too, and he finds these things. And when he said “The 54th is the only home I know” that isn’t a line that I had written or he had

²⁴⁶ Citação transcrita do guião do filme.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

written. It's just a line that came to him here." Y'all's the only family I've got! Ain't much matter what happens tomorrow because we're men, ain't we?²⁴⁹

Esta conexão espiritual que se estabeleceu entre os homens e Deus torna o elo que os liga mais estreito e fá-los confiar no futuro. O facto de estarem perto do fim das filmagens potenciou uma união semelhante entre atores e figurantes expressa pelo realizador expressa através das seguintes palavras:

These guys had spent night after night, week after week in the cold and in the mud going through all that they'd gone through that" (...) Doing a film that they believe in. It's a rare thing for all of us really to be working on something that you so deeply believe in.²⁵⁰

O cântico que entoaram surgiu a partir de uma canção que os figurantes costumavam cantar nos dias de chuva, Zwick refere que: "We took that tune and began to work with it and all improvised. And Morgan begins to preach."²⁵¹

O tema "Preparations for Battle,"²⁵² concebido para esta parte do filme, produzirá uma sacudidela a nível emocional no espetador, pois enquanto a unidade se prepara para enfrentar o seu destino, Horner organiza cada gota de poção do drama com o intuito de intensificar a estrutura dramática.

Os preparativos para a batalha iniciam-se com um ritual em que Shaw é vestido por um soldado, como se se tratasse de um aristocrata, uma contradição, em nosso entender, por se tratar de um abolicionista, mas, por outro lado, indica a preparação para um momento tão esperado.

De seguida, ainda no acampamento, Shaw passa revista ao regimento, olhando-os nos olhos, um a um, e quando Jupiter lhe diz que estão prontos, dá-lhe uma palmada nas costas e sorri. Ao desfilarem para tomarem a dianteira do ataque ao forte passam pelo regimento de brancos que os tinham enfrentado e desconsiderado, em virtude de serem negros, porém, nesse momento dizem apenas: "Give 'em hell, 54th! Give 'em hell,

²⁴⁹ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² Composto por James Horner.

54th!”²⁵³ O trecho musical “Preparations for Battle” atinge o ponto máximo com o disparar cerimonial de canhões que surge como um tributo a esta unidade.

Shaw dirige-se ao jornalista Pierce dizendo-lhe que vai assistir a um espetáculo e pede-lhe para entregar umas cartas e objetos pessoais e, se ele morrer naquela batalha, a sua obrigação moral seria a de relatar o que viu. Após ter ordenado que os tocadores de tambores se colocassem na retaguarda como maqueiros, Shaw afasta-se e a câmara dá-nos um *close-up* do seu rosto, evidenciando a transformação de um rapaz imberbe num homem maduro e o espectador apercebe-se que, neste momento de introspeção, o seu olhar alternado do mar para o forte, aliado à libertação do cavalo, sugere que tomou consciência da sua decisão e do desfecho fatal da mesma.

Junta-se ao regimento e ao passar no meio das tropas, o nome dele é proferido bem alto e, de novo, a banda sonora irrompe secundada pelo coro com o tema “Charging Fort Wagner” apresentando uma fusão eficaz resultante das várias referências a Wagner e Orff, destacando-se o uso dos sinos.

E quando Shaw questiona: “If this man should fall who will lift the flag and carry on?”²⁵⁴ Thomas voluntaria-se para ser o porta-bandeira. Apesar de não discursar para os seus homens nesta ocasião crucial para o regimento, é nossa convicção que o modo tão intenso como Shaw vivencia estes instantes, dispensa qualquer tipo de incentivo, pois os seus soldados encontram-se muito motivados por se sentirem capazes de enfrentar o inimigo. Gostaríamos de lembrar algumas palavras proferidas pelo Coronel antes da investida contra o Forte Wagner e transcritas na obra *One Gallant Rush*: “I want you to prove yourselves! The eyes of thousands will look on what you do tonight.” (Burchard 136)

E o dia tão desejado pelo regimento e pelos soldados negros chega finalmente: “(...) on July 18, 1863, Shaw led the 54th in its first real combat - the first major test of black troops in battle.”²⁵⁵

A alternância da imagem do regimento com a do canhão no interior do forte dá uma ideia clara de que as forças inimigas se encontram restabelecidas dos ataques da marinha e o confronto desigual que se estabeleceu em campo aberto, não possibilitou qualquer fuga, exceto o seu abrigo nas dunas. O assalto ao forte cria um efeito poderoso

²⁵³ Citação transcrita do guião do filme.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Peter Jorgensen. “The Making of ‘Glory.’”

<<http://www.latinamericanstudies.org/civil-war/Glory.pdf>> Consultado em janeiro de 2010.

no espectador conseguido através do caos, da brutalidade e dos momentos trágicos da batalha. Esta luta desigual conduziu à morte de muitos soldados na tentativa de tomarem o forte e com o tombar do Coronel, surge o coro e a orquestra, mas também grandes-planos dos rostos do major, Rawlings, Jupiter, Thomas e de Trip que toma a iniciativa de levantar a bandeira e incitar os homens a continuarem dizendo: “Come on!” mas também ele tomba e a luta para subir a trincheira continua e, de modo gradual, vão caindo mortos, primeiro, Thomas, depois Jupiter, enquanto, os homens ripostam e tentam desesperadamente tomar o forte.

Quando, de repente, se pensa que os homens vão conseguir tomar o forte e o trecho musical atinge o seu auge, dando uma forte impressão que o momento de triunfo e de glória se aproxima, estes deparam-se com um número considerável de soldados confederados preparados para responder. Um disparo de canhão faz a transição da cena da tomada do forte para o rescaldo, do fumo para o ecrã preenchido com uma mancha cinzenta que lá lugar a um céu cinza claro onde voam gaivotas, um mar prateado e o som das ondas do mar. As imagens que se seguem à batalha, reforçadas pela câmara que num *travelling* da direita para a esquerda vai revelando corpos inanimados na areia, entrando, de novo, a banda sonora com o trecho “An Epitaph To War”²⁵⁶, Destacando-se o coro entoando um hino fúnebre, e os homens procedem à remoção dos corpos sendo o espectador confrontado com um momento perturbador, o corpo do Coronel descalço é arremessado para uma vala comum. Contudo, o



Figura 35 – O corpo de Shaw numa vala comum

efeito visual provocado pela velocidade da imagem em *slowmotion* cria uma espécie de envolvimento afetivo entre o espectador e a ação, sublinhando a intensidade dramática da situação, ao fazer a distensão do tempo. Shaw fica com os seus homens, conforme podemos ver na imagem extraída do filme, como se a sua junção dos seus corpos simbolizasse a causa que os uniu em vida e que permanece para além da morte. Citando, mais uma vez, Rosenstone: “Glory may end with the death of the main characters and the decimation of the regiment, but the audience knows they died in a just cause that would (or should) eventually triumph.” (Rosenstone 2006: 47)

²⁵⁶ Composto por James Horner.

Peter Jorgensen, no artigo “The Making of ‘Glory’”, refere que: “The men performed heroically, and 272 of them lost their lives, but the regiment was repulsed when reinforcements failed to follow.”²⁵⁷ Porém o realizador, como remate desta incursão, apresenta no ecrã a informação que o 54º Regimento perdeu mais de metade dos seus homens, palavras escritas em letras maiúsculas: “THE 54th MASSACHUSETTS LOST OVER HALF its number in the assault on Ft. Wagner. The supporting white brigades also suffered heavily before withdrawing. The fort was never taken.”²⁵⁸ e que as brigadas de apoio também tinham sofrido baixas significativas antes de se retirarem. Além disso, é referido que o forte nunca foi tomado, não obstante, o forte ficou na posse dos Confederados até setembro de 1863, devido ao cerco da União que conduziu à sua evacuação.

E, de acordo com a informação que surge no ecrã, a bravura destes soldados levou a que o Congresso aprovasse o recrutamento de mais tropas negras para o Exército da União. Consequentemente, cento e oitenta mil negros alistaram-se, tendo o seu feito sido considerado pelo Presidente Lincoln como essencial para alterar o curso da história.

Apesar de na narrativa não ter sido feita qualquer alusão à bandeira do regimento, sabe-se que a mesma foi transportada pelo Sargento William H. Carney que se apoderou dela durante a retirada, não a deixando cair nas mãos do inimigo, proeza que lhe concedeu a Medalha de Honra. A primeira a ser concedida a um negro, sendo, assim, confirmadas as afirmações do Governador Andrew mencionadas a 18 de Maio de 1863, dia da apresentação das bandeiras do Regimento: “The white stripes of its field will be red with blood before it shall be surrendered to the foe.” (Burchard 1965: 91). Apesar de as riscas estarem simbolicamente manchadas com o sangue dos soldados que combateram e morreram no assalto ao Forte Wagner, os homens do Regimento nunca se renderam e lutaram até aos seus limites.

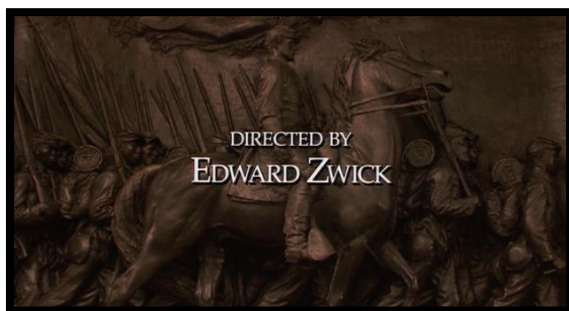


Figura 36 – A imagem do *Shaw Memorial* como fundo dos créditos finais

O filme termina e surgem no ecrã os créditos finais que têm o memorial de Saint Gaudens como pano de fundo, pois foi o elemento que despoletou a realização do mesmo, como podemos ver na imagem que apresentamos e em que surge o nome do realizador. À semelhança do que acontece

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ Transcrição retirada do filme.

no álbum fotográfico integrado na obra *Lay this Laurel*, o realizador apresenta-nos imagens do painel em plano americano, designadamente do Coronel, grandes planos dos soldados negros e *close-ups* dos seus rostos, que se encontram de perfil, em *zoom in* e que depois num processo inverso de *zoom out* amplia as imagens para se deter num grande plano do coronel, terminando com um plano de conjunto do memorial e a palavra *Glory* centrada. Quando surgem no ecrã o nome das obras em que o texto fílmico foi baseado, a imagem do painel dá lugar a um fundo negro onde passam os nomes de milhares de pessoas que trabalharam no filme.

Este momento é acentuado pela banda sonora, em especial, pelos “Closing Credits” que consistem na repetição do trecho interpretado pelo coro, no início do filme. As vozes masculinas penetrantes, auxiliadas por uma retumbante *bassline*²⁵⁹ sintética e o badalar dos sinos são um remate magnífico para o filme. A música desvanece-se do mesmo modo como começou, com toques nobres da percussão assim como o suporte coral utilizado ao longo da narrativa.

Consideramos este texto fílmico um épico, na aceção de Luís Nogueira, na medida em que um grande acontecimento serviu de pano de fundo à abordagem de temáticas ligadas à “libertação da opressão ou da conquista do futuro”. Neste contexto, atributos como “o heroísmo, a coragem e a superação [foram] exigidos a cada momento aos protagonistas. No final, o desfecho (...) [revelou-se] lendário”, sendo, contudo, o resultado de um “sacrifício derradeiro”. Com efeito, o confronto decisório foi travado e nele “o destino de um povo e o destino de um indivíduo” tornaram-se indissociáveis. (Nogueira 45)

3.2.4. A Técnica por trás da Arte

O quarto elemento defendido por Rosenstone relativo ao modelo clássico de Hollywood encontra-se ligado ao facto de o filme personalizar, dramatizar e imprimir emoção ao passado, apresentando-nos os acontecimentos históricos imbuídos de sentimentos de triunfo, angústia, felicidade, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo. Para que todos estes ingredientes integrem uma narrativa fílmica, o realizador serve-se de

²⁵⁹ Caixa de ritmos.

uma panóplia diversificada de artifícios técnicos usados com o propósito de criar no público sensações que propiciem a vivência dos acontecimentos, tornando-os parte integrante da narrativa. Daí que sejam usadas “All the special capabilities of the medium – colour and movement, music and sound effects, the close-up of the human face, the juxtaposition of images are utilized (...)” (Rosenstone 47), de modo a serem produzidas verdadeiras obras de arte em que os artifícios técnicos surjam impercetíveis ao espectador.

De modo a que a clareza, homogeneidade, linearidade, coerência e consequente impacto dramático estejam presentes na narrativa clássica o realizador serve-se de inúmeras técnicas cinematográficas com o objetivo de promover o encadeamento das cenas e das sequências numa dinâmica de causas e efeito. (Vanoye 2005:27)

Ao analisarmos determinadas sequências do filme *Glory* confrontamo-nos com um aspeto anteriormente dilucidado e que se prende com o facto de as componentes visual e sonora de uma estrutura fílmica serem indissociáveis, na medida em que uma é complementada pela outra.

Como referimos no Capítulo I, a utilização do som num filme consiste numa forma de contar a história através de diálogos e de enfatizar a narração através dos “elementos sonoros que do ponto de vista estético e discursivo são absolutamente decisivos para assinalar o tom, a emoção, o dramatismo ou o valor das imagens,” seguindo a perspetiva de Nogueira. (Nogueira 79) Além disso, o som influencia ou realça os sentimentos que desejam ser veiculados, na medida em que estabelece o clima, cria suspense e acrescenta realismo. Deste modo, conseguimos perceber o impacto que o som teve nesta obra, pois mereceu o destaque da Academia, ao atribuir-lhe o Óscar do Melhor Som.

Para além de examinarmos as sequências que decidimos destacar nesta obra em termos do conteúdo histórico e da linguagem cinematográfica, pretendemos também analisá-la partindo da banda sonora composta para a mesma. Não pretendendo fazer uma análise exaustiva da narrativa fílmica quanto às funções da música na mesma, optámos por seleccionar algumas cenas de modo a ilustrar os diferentes critérios composicionais que a música dos filmes clássicos deve seguir, segundo os pressupostos defendidos por Claudia Gorbman e que foram enunciados no Capítulo I.

Responsável por manter o *suspense* em determinadas cenas ou trazer emoção num momento de tensão, a componente orquestral que acompanha a narrativa também considerada a última fase de pós-produção de um filme, é aquela que verdadeiramente modifica a película e lhe confere um toque mágico. Criada pelo prolífico e reconhecido compositor James Horner, a banda sonora de *Glory* foi granjeada com um *Grammy*, um

prémio que reconheceu o trabalho e o talento do compositor, neste caso específico, mas que nos remete para a concepção de obras de cariz clássico e dramático, conforme pudemos verificar através de uma entrevista que concedeu a Randall D. Larson. Ao ser questionado sobre o tipo de bandas sonoras que gosta de compor, Horner disse: “I like dramatic scores. (...) I guess I’d call myself more of a classical composer, and my scores tend to have more of a classical sound. (...)I enjoy doing (...) films - action, dramatic, that type of thing. I also like to do very tender stories that also have dramatic underscoring.”²⁶⁰.

A banda sonora de *Glory* é composta por doze temas distintos que se adequam a circunstâncias muito díspares, mas que apresentam um crescendo na medida em que se encontram ligados entre si e dão coesão à narrativa. Assim, os trechos musicais escolhidos para complementar as diferentes cenas apresentam características bem diversas de acordo com a narrativa e são doze os temas que formam esta banda sonora: “A Call to Arms”, “After Antietam”, “Lonely Christmas”, “Forming the Regiment”, “The Whipping”, “Burning the Town of Darien”, “Brave Words, Braver Deeds”, “The Year of Jubilee”, “Preparations for Battle”, “Charging Fort Wagner”, “An Epitaph to War” e “Closing Credits”.

Embora apresentem diferenças, estes temas são o elemento aglutinador da narrativa, na medida em que suportam a unidade da mesma, através da repetição, interação e variação do material musical bem como da instrumentação, aplicando-se assim o princípio da unidade defendido por Gorbman, mas também o da continuidade formal e rítmica, pois a música facultava a continuidade rítmica e formal entre tomadas, em transições entre cenas, preenchendo “vazios”.

O tema de abertura do filme “A Call to Arms” representa o sentimento principal da narrativa, na medida em que a vivacidade da música aliada ao seu volume e ritmo surge como um apelo à luta. Este trecho da chamada às armas prossegue para um solo de trompete que irrompe como sendo o grito distante da própria guerra, enquanto um tema de marcha veiculado por instrumentos de sopro saúda o regimento.

De modo a manter a moral das tropas e a emprestar pompa e circunstância ao momento, surge uma música típica de desfile militar, requisito necessário para acompanhar os militares, mas que se revelam momentos fugazes e quase sempre seguidos

²⁶⁰ Entrevista concedida por James Horner a Randall D. Larson e publicada no nº 11/12 de “Cinemascore”, 1983.

<http://www.runmovies.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=306:james-horner-interview&catid=35:interviews> Consultado em janeiro de 2012.

diretamente pela melodia agridoce do sacrifício e secundada por um segundo elemento fundamental que consiste na entoação de cânticos pelos rapazes do coro de Harlém, que perpassa por toda a obra e, que, neste momento específico, surge em *background*, num som baixo, mas, em simultâneo, com a música, que depois sobe de volume à medida que o Regimento avança para o campo de batalha.

Este som forte da orquestra empresta força à ação e quando este se extingue, os dois exércitos confrontam-se. Aqui, os efeitos sonoros revelam-se poderosos, emprestando um certo realismo à narrativa, conseguido através dos assobios dos disparos dos canhões e do seu ribombar quando explodem, do som dos tiros das espingardas, dos gritos dos soldados e do relinchar dos cavalos assustados. Todos estes sons se combinam de modo a transmitir o inferno que se vivia no campo de batalha. A transição da cena da batalha para o rescaldo da mesma surge através do silêncio, que neste caso, é conseguido através da ausência de música e de sons.

Neste exemplo, assistimos a uma subordinação da música aos veículos básicos da narrativa, em que os princípios da invisibilidade e da inaudibilidade estão presentes, pois servem a ação, acentuando a densidade dramática da cena, e apesar da sua intensidade, esta não é perceptível, pois encontra-se integrada de maneira tão subtil que a sua entrada ao depender dos diálogos e das imagens, passa despercebida ao espetador, revelando-se também inaudível, em virtude da sua apropriação, pois os elementos que a integram, designadamente volume, ambiente e ritmo se encontram em harmonia.

Nesta banda sonora, a matriz musical inicial apresentada vai surgindo ao longo do texto fílmico, mas sofrendo variações à medida que a narrativa se desenrola, estando presente também no epílogo musical no desenlace do filme, de modo a reforçar a narrativa. Mas os trechos musicais também contribuem para a definição da época e localização geográfica da narrativa, deste modo a categoria referencial, respeitante ao princípio da marcação narrativa de Gorbman, também se encontra presente. Em *Glory*, a categoria narrativa encontra-se também nos trechos musicais do início e dos “Closing Credits” apesar de sofrer transformações no final, pois o epílogo assume proporções dramáticas, mas épicas.

Para além deste aspeto da categoria referencial, a música no cinema de narrativa clássica implica a associação da música com o enquadramento de uma personagem, de modo a dar realce à mesma, através de associações temáticas repetidas e consolidadas na sequência narrativa. Nesta obra cinematográfica, pensamos que o destaque não recai apenas no Coronel Shaw, mas no coletivo representado pelo 54º Regimento e que surgem

em temas como "Forming the Regiment", "Preparations for Battle", "Charging Fort Wagner", "An Epitaph to War" e "Closing Credits".

Relativamente à categoria conotativa, gostaríamos de referir os temas "The Whipping" e "Burning the Town of Darien", em virtude de a música ao expor ambientes e conexões com a imagem e com outros sons, auxiliar no esclarecimento de acontecimentos e indica valores morais, de classe e éticos das personagens. Talvez possamos considerar "The Whipping" como um dos trechos musicais mais desconcertantes do filme, em que a orquestra toca uma música que surge como um lamento e, do nosso ponto de vista, embora o espectador pudesse estar à espera de irromper o coro, tal não aconteceu. Os gemidos que não se ouvem da boca de Trip, surgem através da melodia triste à medida que este é chicoteado e o realizador acentua a tensão da cena através de imagem em campo e contracampo, em *close up*, do rosto de Trip e de Shaw, que segundo o realizador, foi conseguido com um *zoom* com lentes de longo alcance, tornando-o um dos momentos mais extraordinários do filme

No segundo caso, a orquestra apresenta uma música triste que com o coro proporciona à cena uma ideia de desolação e de tristeza, não só ao nível da destruição física da cidade de Darien, mas, sobretudo do sentimento de incapacidade de Shaw perante a necessidade de obediência à hierarquia militar, contra os valores por si defendidos. Esta luta interior reflete-se na angústia expressa no seu olhar que é confirmada pela melodia triste.

Quanto ao princípio significante de emoção, em que a música pode estabelecer "ambientes" exclusivos e evidenciar emoções particulares aventadas na narrativa, destacamos a cena de preparação dos soldados para o momento tão esperado de lutarem pelos seus direitos. Nesta cena de pré-preparação para a batalha assiste-se ao reunir dos homens em perfeita união e enquanto estes proferem as suas preces usando o espiritual negro, batendo palmas e tocando a pandeireta, surge em *background* o coro quase imperceptível formado pelas suas vozes. Neste ambiente de reflexão individual sugerida e sustentada pelo coletivo, a música eleva a individualidade de cada uma das personagens envolvidas, imprimindo-lhes transcendência.

Horner consegue forjar uma banda sonora profundamente evocativa da cultura da época em que a narrativa decorre, mas com um profundo significado, não se tratando da celebração da guerra pela guerra, mas do reconhecimento do sacrifício e comprometimento com propósitos e ideais mais elevados. Mas a guerra é, por definição, trágica e *Glory* apresenta essa característica em quase todas as faixas, daí que o resultado

seja uma banda sonora que é, sobretudo, pesada e sombria, mas também reflexiva da perda brutal que decorre das implicações da guerra. Do nosso ponto de vista, a partitura musical de Horner amplia a vivacidade das imagens de Zwick, dando-lhe uma sonoridade que evoca não só o tempo em que o acontecimento ocorreu, mas também a cultura da época, de modo a provir a narrativa de intensidade dramática, capaz de desencadear emoções no espectador, ao sugerir o modo como deve ser experienciada uma determinada cena.

Inúmeras razões podem ser apontadas para explicar o impacto emocional criado pela banda sonora do filme. A primeira prende-se com a lealdade do compositor a um tema trágico que perdura por toda a obra nas diferentes composições adequadas aos diferentes momentos. O elemento da esperança manifesta-se na estrutura ascendente que surge no início, enquanto na segunda metade oscila numa ampla sequência, permitindo a Horner maximizar as variações dramáticas no sistema de acordes através das várias peças.

Outro elemento fundamental na banda sonora é a utilização que Horner faz da percussão, com o intuito de imprimir autenticidade e movimento, conferindo-lhe um destaque valioso. As misturas precisas e alterações subtis no seu tocar leve dão ênfase ao longo do arranjo, colocando-o em diferentes profundidades no conjunto, dependendo do seu papel no filme. O elemento final que merece referência relaciona-se com a capacidade do compositor em integrar música característica da época, sobretudo de desfiles militares, evocando-os nos seus temas através do uso de instrumentos usados nos regimentos da Guerra Civil: “Any regiment in the Civil War would have had drums, trumpets, and piccolos, among other instruments, and they are shown throughout the film as a regular part of the regiment's movements.”²⁶¹ E é precisamente a esses instrumentos que Horner dá a possibilidade de se evidenciarem, a solo, continuando a sua atividade, antes de se diluírem na orquestra, enquanto o conjunto e o coro se soltam num desempenho notável.

O compositor, muitas vezes, permite o uso destes instrumentos base, em solos, antes de serem superados, de forma lenta, pela orquestra e, de um modo geral, estes continuam a sua atividade enquanto o conjunto e o coro se destacam numa *performance* extraordinária. Sobressai também um manancial significativo de recursos musicais no filme, geralmente relacionados com a atuação de vários tambores e marchas de desfile militar.

²⁶¹Filmtracks – Modern Soundtracks Reviews.

<<http://www.filmtracks.com/titles/glory.html>> Consultado em outubro de 2011.

A escolha dos “Boys Choir of Harlem”²⁶² acrescenta, sem dúvida, valor às imagens nas cenas mais emocionantes do filme, atingindo o seu clímax na cena da batalha final em Fort Wagner.

Sendo uma referência a nível nacional e internacional, este coro dedicava-se a muitos tipos de música, entre os quais, clássica, hip-hop, *R & B*, jazz e gospel. Gostaríamos de destacar uma particularidade deste grupo coral, que se prende à causa social a que estava associado, e que consistia em retirar das ruas de Harlém crianças afro e latino-americanas e dar-lhes a conhecer o mundo da música e do canto, numa perspetiva de integração social. Ao serem submetidos a ensaios rigorosos e intensos, o resultado do esforço era notório nos cânticos entoados, resultando em composições sublimes.

Consequentemente, os temas musicais clássicos e as entoações de hinos ligados ao sentimento e sofrimento dos escravos negros, pelo coro de Harlém, da autoria de Horner, emprestam a esta obra fílmica uma intensidade dramática ímpar, evocando emoções de natureza vária. Daí que a simbiose perfeita que se estabelece entre as imagens e os trechos musicais, associada ao impacto que tem no público, se revele difícil de imaginar através de uma composição diferente. Esta opinião tem sido partilhada por muitos críticos, como podemos constatar:

To imagine Ed Zwick’s visuals without Horner’s classical and choral themes is unfathomable, and to hear the score apart from film evokes the same tear-jerking emotions. If there were ever a score built to make you weep when hearing its album, *Glory* would be that score. Like other scores that occasionally sweep up a new generation of youths and introduce them to their first film score, *Glory* did just that in 1989.²⁶³

A banda sonora revela-se um elemento fundamental numa obra cinematográfica, porém para além da música inclui os sons gravados durante as filmagens, os efeitos produzidos em estúdio, os ruídos, a narração e a dobragem. Em *Glory* esta tarefa foi realizada por Donald O. Mitchell, Gregg Rudloff, Elliot Tyson e Russell Williams que criaram o “cenário auditivo” a partir da mistura final dos diálogos, efeitos de som e música, escolhendo o momento certo para integrar os trechos originais. A harmonização

²⁶² Criado pelo Dr. Walter Turnbull da Igreja Adventista do Sétimo Dia, o coro estava sediado na Church of Intercession, na 155ª Rua, na Broadway.

²⁶³ Filmtracks – Modern Soundtracks Reviews.

<<http://www.filmtracks.com/titles/glory.html>> Consultado em outubro de 2011.

do áudio de centenas de fontes diferentes para criar o efeito desejado, mereceu a distinção da Academia com o prémio *Best Sound Mixing*.

Outro aspeto técnico fundamental que ressalta nesta obra prende-se com a verosimilhança presente nas cenas das diferentes batalhas apresentadas e que já tivemos oportunidade de analisar, “Glory allows us to feel in our gut, particularly in its battle scenes, as if we have lived moments of the Civil War.” (Rosenstone 2006: 47)

Apesar de terem resultado do trabalho voluntário de muitos reconstituintes de batalhas da Guerra Civil, essas cenas contaram também com um número considerável de figurantes especialmente contratados para o filme, como nos revela o realizador: “As indeed people came from all over to actually make the movie. Professors took leaves of absences, military guys; just business men literally came to try to be extras in the movie.”²⁶⁴ As filmagens obtidas nas sequências da batalha movimentaram números de figurantes que o realizador afirma só terem sido possíveis devido à sua disponibilidade e ao facto de acreditarem no filme, pois o orçamento disponível não suportava custos tão elevados: “And many of them came and lived in the worst circumstances for weeks upon weeks. We gave them enough for, you know, food and water but they took no pay. And they just believed in the movie.”²⁶⁵

Porém em algumas cenas, a criação da ilusão de um grande número de soldados só foi possível devido ao uso da tecnologia. Um bom exemplo foi a batalha de Antietam em que foram utilizados cerca de dois mil homens, enquanto nas restantes filmagens esse número se situou entre cento e cinquenta e duzentos figurantes, graças aos efeitos técnicos que possibilitam a ilusão de um exército. Segundo o realizador:

This was the biggest day coming up that we ever had where we paid for about 1000, maybe 1200 extras and then another maybe 4-or 500 re-enactors came so that in one moment we had about 2000 men for one day. The rest of the movie, in fact, was shot with never more than, say, about 150 or 200 people. But this sort of judicious use of those big shots gave the illusion that there were many more people at any one time. But this was really one of the seminal moments in American history when the god of technology had outstripped tactics.²⁶⁶

²⁶⁴ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas Special Features do DVD.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

As cenas desta batalha atingiram um elevado grau de realismo e de urgência de um envolvimento mais ativo na guerra. Para que esse realismo fosse conseguido, o realizador baseou-se em descrições da Guerra Civil do historiador Kennan em que o consecutivo efeito do som teve um papel preponderante. A este respeito, Zwick refere: “What he talked about was the concussive effect of the sound and this was something that we were going for here in addition to just showing the futility of the tactics. Because the tactics here in some way anticipate the tactics at the end of the movie.”²⁶⁷

Dáí que no ataque frontal, quando as táticas militares se revelaram obsoletas, e no espaço de uma hora se assistiu a uma verdadeira carnificina, pois o número de vítimas se situou acima das duas dezenas de milhar, tornando-se o “America’s Bloodiest Day”, a poeira preta que pairava no ar e o calor gerado incendiou os campos de trigo e de milho e muitos homens morreram não só devido ao confronto, mas também à asfixia provocada pelo fumo. Esta cena culmina com um momento de extrema violência quando a cabeça de um soldado é despedaçada em frente a Shaw, indicando que a incidência destas circunstâncias violentas aumentaria. Esta imagem foi conseguida através de um processo hábil que envolveu o curvar dos homens e a detonação de um engenho, com um controle remoto, enquanto com um canudo se soprava sangue para o rosto de Matthew, de modo a obter o efeito desejado. Zwick refere que:

I remember this moment trying to get the black smoke in the distance to stay in frame because you have to work very hard to use any kind of gimmick because you’re not allowed to use real black smoke. There’s all sort of environmental reasons not to do it. This shot here actually had been imagined as one of the early shots just to show the scale of the battle.

As I cut the movie together, I realized it served even better for him to see that what he’d been through was only the beginning of something rather than, you know, the end.²⁶⁸

Uma questão inesperada surgiu com a chuva constante que atrapalhou o desenvolvimento das filmagens, para além de ao longo das duas primeiras semanas o realizador e Freddie Fancis, o produtor, terem tido alguns atritos, pois o visual do filme não se adequava às imagens mentais concebidas por Zwick. Porém esta situação

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ *Ibidem.*

desvantajosa revelou-se benéfica na medida em que os dias enevoados, húmidos e cinzentos permitiram dar um visual inesperado ao filme, sobretudo nas cenas do acampamento em Readville em que Freddie Francis captou a ideia do realizador e as filmagens foram feitas apenas com refletores e a luz cinzenta natural. Segundo Zwick: “And [Freddie Fancis] understood what I was talking about. And, suddenly, he became much braver and more adventurous about the look of the movie. (...) And this camp actually is when the look of the movie solidifies for me.”²⁶⁹

A água existente no acampamento era o resultado do mau tempo que se tinha feito sentir e decidiram usá-la de modo a tornar mais verosímil a vida dos soldados naquela época e, segundo o realizador, embora “water makes the movie wonderful, it just made it hell to shoot.”²⁷⁰

As filmagens decorreram de março a maio, em Savannah, Atlanta, Geórgia e depois em Jekyll Island e havia sinais de fumo como se se tratasse de fogueiras e fábricas, poeira, nevoeiro e máquinas de nevoeiro e fumaça e água. Deste modo, a pretensão de dar ao espetador uma ideia real da época torna-se possível através da escassa luz solar no filme e da conceção de pequenas vinhetas criadas não por um único *cameraman*, mas por vários que se deslocavam pelo acampamento de modo a utilizar essas imagens, à medida que procedia à leitura das cartas para obter uma imagem final fidedigna. O realizador esclarece:

A lot of the footage you see there, I randomly set up these vignettes and knew that I’d find ways to use them later. I didn’t necessarily know where I’d use them, but just that – these little moments of camp life came from all the research I’d been doing. And the letters I’d been reading from members of the regiment and from Shaw’s letters.²⁷¹

A chuva voltou novamente na cena em que Shaw anuncia a decisão dos estados confederados fuzilarem todos os soldados que servissem no exército inimigo, um acontecimento verídico. Porém a equipa reforça a chuva com o intuito de dar mais dramatismo a esta cena, Zwick refere: “It had been real rain, and then we augmented it with our own here. I just felt that (...) a kind of pathetic fallacy.”²⁷²

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ibidem.*

Esta cena foi filmada três vezes devido à fraca luminosidade e à dificuldade em filmar com lentes de longa distância. “Stick these guys back in the rain, two successive nights to get this pan. (...) they were shooting very, very low-light level and with a very long lens which is extremely difficult, particularly to do on a pan.”²⁷³ As filmagens desta cena foram efetuadas durante duas noites e cada vez que saíam para gravar o frio era mais intenso que na noite anterior. Notava-se a respiração, tendo sido, aliás, uma constante ao longo do filme, que dá a sensação e a indicação de quão frio estava.

As condições atmosféricas adversas referidas nas cartas de Shaw são sentidas nas filmagens, pois os soldados estão agasalhados com cobertores por cima dos seus uniformes: “They’re just freezing there.”²⁷⁴ Durante estas noites, os figurantes cantavam uma canção “Rain, Rain, Rain” que se tornou a melodia base a ser usada antes da batalha final na “prayer meeting.”

O realizador confessa que lhe agrada o *design* da cena onde a chuva une os homens numa longa noite de decisão, em que uns dormem e outros estão acordados, após a comunicação proveniente do Presidente Lincoln. Freddie imprime a esta cena uma beleza ímpar quando Morgan faz a ronda à chuva, pois na imagem que fica na retina dos espetadores, sobressai um negro que desempenhava a sua função de soldado vigilante, mas, paradoxalmente, a sua arma limitava-se a uma lança, uma vez que não lhes era permitido usar armas, exceto nos treinos.

As más condições climatéricas, em especial a chuva, funciona como um elemento aglutinador de todo o regimento perante uma decisão que se adivinha difícil e provavelmente conduziria à deserção de muitos soldados. Na manhã seguinte, à semelhança das condições do tempo que sofreram alteração e o novo dia desperta esplendoroso, também o comandante é surpreendido pelo facto de todos os homens estarem presentes. Este momento do filme é realçado pela banda sonora, pois a música é interrompida no momento em que Shaw sai e verifica a presença dos negros, e o coro de vozes jovens irrompe incutindo dramatismo e sentimento à ação dos militares jovens. Zwick considera este um dos grandes momentos da banda sonora, reforçando a ideia de querer usar vozes de rapazes, porque eles eram rapazes. E Freddie teve a ideia de usar o coro dos rapazes de Harlém, que concedeu ao filme “an additional soulfulness.”²⁷⁵

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ *Ibidem.*

Os figurantes ensaiaram, de modo contínuo, para que tudo sáísse conforme os parâmetros da época, sendo a autenticidade do detalhe em termos das armas extraordinário. O realizador reforça esta ideia: “They actually trained for days on end to really understand. Not just the manual of arms but also the loading and firing procedures of those silly weapons.”²⁷⁶ Com efeito, não só os figurantes, mas também Sharts precisava de ser ensinado, pois a velocidade inadequada do carregamento da arma poder-se-ia pagar com a vida. Assim, “the entire procedure of powder, ball, shell, rod, aim and fire” era meticuloso e um bom atirador podia disparar “three aimed shots in a minute”. A rapidez imprimida no treino de carregar, disparar e recarregar era determinante para a sobrevivência destes homens e ficou bem patente nesta obra quando Shaw encena um cenário de guerra.

3.2.5. A Importância da Cenografia na Preservação da Integridade Histórica

De acordo com a abordagem de Rosenstone, o quinto elemento a merecer consideração é a encenação, também conhecida como *mise-en-scène*, que consiste na criação de ambientes de modo a “ajudar a caracterizar uma personagem ou criar um contexto apropriado para uma acção.” (Nogueira 2010:131) Assim, para além da cenografia que se dedica à criação de cenários interiores ou exteriores, de modo geral, em estúdio ou na preparação de instalações, dos adereços, isto é, todos os objetos adequados a cada momento das filmagens, dos figurinos, compostos pelas roupas e acessórios utilizados pelos atores, e da maquilhagem, uma produção fílmica serve-se de um conjunto de técnicas cujo objetivo consiste em tornar mais verosímil o que pretende apresentar e, no caso concreto de *Glory*, dar uma maior veracidade à reconstituição dos acontecimentos históricos. Freddie Fields esclarece: “We knew we had a terrific story, (...) but then you had to get into the authenticity, including how did people act and relate to each other in that period of time.”²⁷⁷ e apesar de ser um profissional experiente, o produtor não apresentava no seu currículo a produção de filmes históricos, daí que sentisse a necessidade de se rodear de especialistas.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Peter Jorgensen. “The Making of Glory.”

<<http://www.latinamericanstudies.org/civil-war/Glory.pdf>> Consultado em janeiro de 2010.

Ao colocar a ênfase do filme na procura da exatidão histórica, o produtor decidiu-se por uma conceção estética que estará presente nas técnicas escolhidas e procurou a colaboração de Ray Herbeck, um encenador da Guerra Civil, de modo a emprestar uma maior autenticidade a todos os elementos da *mise-en-scène*. “Fields hired Herbeck as associate producer and historical/technical coordinator, and gave him a sizeable budget to ensure authenticity.”²⁷⁸ Deste modo, o filme traz-nos o visual do passado perceptível através dos cenários, do guarda-roupa e dos artefactos usados no dia-a-dia.

Period clothing confines, emphasizes, and expresses the body at rest and in motion. Tools, utensils, weapons, furniture are not items on display, but objects that people use and misuse, objects that can help to define livelihoods, professions, identities, and destinies.” (Rosenstone 2006: 47)

Assim, o acampamento do regimento foi formado e gerido de acordo com registos autênticos e os homens foram treinados de acordo com o manual das armas, sendo *Hardee's Tactics* a sua bíblia.

Não esquecendo que o figurino desempenha um papel crucial na caracterização das personagens na medida em que lhes imprime carácter, estilo e as insere em determinado grupo social e período histórico, o guarda-roupa desta obra recreou, quer ao nível das personagens civis quer dos homens do regimento, os anos da Guerra Civil. Deste modo, os uniformes foram copiados a partir dos originais, as insígnias, o estilo dos chapéus bem como as cores do vestuário foram reproduzidos, de modo meticuloso, e os adereços usados pelos soldados, como por exemplo, as armas, foram reproduções dos mosquetes usados pela unidade.

A preservação da integridade histórica foi conseguida através de uma encenação cuidada que conduziu a um processo de busca de figurantes negros, semelhante ao do recrutamento para o regimento:

To find the black soldiers he needed, Herbeck would have to rely on methods similar to those used to raise regiments during the Civil War. He began telephoning reenactors across the United States. Then, six months before shooting was to start, he called on Brian Pohanka and Jack Thompson of Virginia, Tim Kindred of Maine, Dr. Greg Urwin at the University of Central Arkansas, Terry Leavey of the Arizona

²⁷⁸ *Ibidem*.

Reenactors Association and others, asking them to recruit and train black reenactors.²⁷⁹

Os seus esforços foram recompensados, quando no dia 23 de março de 1989, mais de 125 reconstituintes negros treinados e equipados se apresentaram na Geórgia para as filmagens das cenas de batalha no Fort Wagner. Além dos quarenta e dois homens da área de Washington, treze vieram da Universidade Central do Arkansas, outros da Universidade Estadual do Ohio, recrutados através de um programa do Departamento de História. Vários outros foram enviados pela *Arizona Reenactors Association*, que providencia figurantes e duplos para produções comerciais que se dedicam ao tratamento de temáticas do século XIX.

Após a sua chegada, o Dr. Ray Giron, coordenador da reconstituição anual da batalha de Olustee de 1869, e Dale Fetzer, diretor da empresa de consultoria sem fins lucrativos Historic Impressions, Inc., foram contratados por Herbeck como conselheiros técnicos. Deste modo, a sua experiência em assuntos militares referentes ao período abordado no filme revelou-se crucial no momento da elaboração do planeamento das filmagens e durante as mesmas, sendo Fetzer responsável pela encenação dos negros, enquanto Giron comandava o ensaio das tropas brancas da União e das Confederadas. Além da consultadoria diária com Herbeck e com a equipa de cenografia, Fetzer representou o papel do tenente-coronel Edward Hallowell e Giron desempenhou também vários papéis.

A conceção e utilização de cenários dependem da versão plástica do filme que precede à sua realização, sendo da competência do cenógrafo, decorador or diretor artístico a sua concretização. Fetzer elogia o *designer* de produção de *Glory*, Norman Garwood, e o cenógrafo Garrett Lewis, dizendo: “Their stuff is brilliant. This undoubtedly is the most authentic Civil War film ever made, in terms of its detail (...) and everything in a scene was documented by period photographs.” Pois Garwood tinha coligido uma miríade de fotografias impressionantes da Guerra Civil e a sua equipa reproduziu os elementos necessários para que, em todas as cenas, os documentos e objetos apropriados fizessem parte da *mise-en-scène*. Deste modo, “More than 125 different army forms, muster rolls, ordnance reports, order books and the like were reproduced (...)”²⁸⁰

²⁷⁹ Peter Jorgensen. “The Making of ‘Glory.’”

<<http://www.latinamericanstudies.org/civil-war/Glory.pdf>> Consultado em janeiro de 2010.

²⁸⁰ *Ibidem*.

De modo a recriar dois tipos de ambientes distintos do ponto de vista cenográfico, isto é, em estúdio ou em instalações alugadas ou construídas para o efeito, o *designer* de produção, Norman Garwood dedicou-se à execução do ambiente cenográfico de modo a fazer o público acreditar que o que se vê na tela é real, o que implicou um esforço árduo em cada uma das cenas da obra cinematográfica. Assim, Garwood executou os cenários de modo a tornar possível a recriação histórica da Guerra Civil, tendo as filmagens sido feitas em locais diferentes dos referidos na narrativa fílmica.

A criação do ambiente cenográfico externo deste filme passou pela utilização de locais em Savannah e arredores, onde decorreu a rodagem durante três semanas, tendo também os cenógrafos reproduzido a cidade de Boston do século XIX. Nas palavras do realizador: “We’re trying to make it look as if Boston. (...) You look at that red brick and as long as you keep enough of it in the frame you really believe it to be Boston.”²⁸¹

As cenas da Batalha de Antietam foram gravadas em McDonough, uma zona rural a sul de Atlanta, porém de forma a dar mais verosimilhança às cenas da batalha foram acrescentados vários minutos filmados da reconstituição do 125º aniversário da Batalha de Gettysburg e da Batalha de Olustee.

Relativamente às soluções para a execução de cenas de batalha eficazes, o realizador refere que estas obedecem ao objetivo definido de promoverem a história no contexto do filme, daí que não possam surgir como desvios da mesma. De acordo com as palavras do realizador:

I would say to understand that they’re scenes. They have beginnings, middles and ends. They have obstacles and objectives, and they’re about people. They’re not about spectacle, they’re about furthering the story, and if they can be understood in that sense, then they will work in the context of a movie. If they just seem a digression, then they quickly get boring.²⁸²

Numa velha estação de caminhos-de-ferro da Geórgia foi recriado o campo de treino do 54º Regimento de Readville, pois o orçamento limitado não permitia a criação de paredes de tijolo: “The surfaces could never fake that. You could never create brick

²⁸¹Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

²⁸²Historynet.com.

< <http://www.historynet.com/basking-in-two-decades-of-glory.htm> > Consultado em janeiro 2013.

and walls at that scale with the money we had.”²⁸³ Assim, algumas das cenas foram muito coreografadas e foi erguido um cenário em River Street, de modo a assemelhar-se às casas de Boston. As cenas de interior da casa da família Shaw em Boston foram filmadas na Hugh W. Mercer House, uma das mansões restauradas de Savannah.

O desfile militar triunfal do 54º Regimento pelas ruas de Boston em direção ao porto foi possível através da criação de um cenário colocado em River Street tendo mais de mil residentes da área de Savannah servido de figurantes, formando a multidão, e cerca de cem soldados negros do Forte Stewart foram contratados para vestirem os uniformes usados pelos soldados durante a Guerra Civil e participarem no desfile.

Também o episódio da invasão de Darien, em que a cidade foi alvo de pilhagem e incendiada, foi conseguido através da construção de um grande cenário perto de Savannah, sendo, de seguida, queimado de forma a reconstruir o assalto.

A recriação de cenários do século XIX exigiu da equipa uma atenção constante para que não surgissem descontextualizações temporais, como por exemplo, aviões, comboios ou os velejadores curiosos que se deslocaram ao Fort Wagner enquanto decorriam as filmagens.

Por sua vez, o Forte Wagner foi reconstruído numa secção remota da praia, seguindo diretrizes rígidas estabelecidas pelas autoridades da Ilha Jekyll e pelo Departamento de Recursos Naturais da Geórgia. Uma fachada de três lados foi erguida de modo a representar a altura de trinta pés do forte, tendo a sua construção demorado três meses e o seu custo ter sido de quinhentos mil dólares. Para esta reconstrução foram necessárias duas gruas gigantes, dezenas de cargas de madeira e contraplacado e toneladas de areia. Quando terminado, o forte ostentava quatro reproduções de canhões, cujos barris de fibra de vidro tinham sido equipados com pequenos tubos de aço para que pudessem disparar, tendo os enormes carros de madeira sido recriados ao infimo pormenor.



Figura 37 – O ataque ao Forte Wagner

O ataque de 1863 ao Forte Wagner começou ao anoitecer e estendeu-se pela noite, tendo sido este o ponto de partida para a definição do cronograma das filmagens, que foram feitas por etapas, noite após noite, algumas vezes, até à meia-noite ou uma da manhã, outras até às

²⁸³Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas Special Features do DVD. Consultado em março de 2010.

quatro e, no dia seguinte, começavam novamente por volta do meio-dia. Este esforço dos encenadores foi recompensado com uma remuneração diária de cinquenta dólares enquanto os figurantes negros recebiam trinta e cinco.

Algumas das imagens da preparação para as batalhas que apresentam dez mil homens foram conseguidas através das filmagens da reconstituição da Batalha de Gettysburg, resultantes da Comemoração do seu 100º aniversário, pois o orçamento disponível para o filme não teria possibilitado o pagamento de um número tão elevado de figurantes. O realizador refere mesmo que: “They’re much bigger than I could ever field for the actual production. And then I intercut them with these little vignettes that I shot.”²⁸⁴

Os efeitos especiais abundavam durante as filmagens do forte. As armas do forte estavam equipadas com um sistema de pistão hidráulico concebido para fazê-los recuar quando fossem efetuadas as simulações das explosões. Além disso, cargas pirotécnicas explodiam no céu à noite, os duplos negros voavam pelo ar como se tivessem sido atingidos e caíam no fosso que se encontrava em frente ao forte, onde flutuavam manequins como se fossem cadáveres.

Embora as filmagens tivessem sido efetuadas em momentos diferentes, a junção das imagens do exército com pequenos apontamentos, deram um retrato vívido e verosímil da guerra. Zwick enaltece a atuação dos homens que permitiram a reconstituição das cenas de batalha, considerando-os “men possessed of a fine madness”²⁸⁵ que acreditavam ser historiadores vivos “the custodians of American history”, na medida em que todos os anos vão para os campos de batalha, vivem em tendas como os seus antepassados e replicam as táticas militares usadas nas batalhas.

Os objectos e adereços que constituem um cenário, os ritmos das acções das personagens, a luz e a hora do dia em que os acontecimentos ocorrem, são alguns dos aspectos que devem ser tidos em conta no momento de criar uma cena. Porém, cabe à iluminação a criação do ambiente propício para determinada cena, ao delimitar o espaço cénico, ao destacar as personagens em ação ou determinado objeto. Coube ao diretor de fotografia Freddie Francis e à sua equipa a responsabilidade da imagem captada e projetada de *Glory*, sendo o seu resultado estético conseguido através dos equipamentos e materiais apropriados manuseados por técnicos competentes, mas também da

²⁸⁴ Transcrição do comentário do realizador

²⁸⁵ *Ibidem.*

colaboração estreita estabelecida com o realizador, produtor e diretor de arte, para que o resultado fosse condizente com a proposta do filme.

O trabalho ímpar desenvolvido por Francis e pela sua equipa técnica na conceção do *design* da luz deste filme, foi aclamado pela Academia através da atribuição de um Óscar. O seu papel consistiu em produzir o efeito que o realizador pretendia como podemos constatar através das suas palavras: “Anybody can photograph a film - you can just put lights on and make an exposure. I want the challenge of creating an atmosphere and the right frame for the director.”²⁸⁶ Deste modo, a sua função na conceção da iluminação ateu-se à definição das características estéticas dos tipos de iluminação para cada plano, mas também aos eventuais efeitos de filtragem na luz ou na câmara, de modo a conseguir colorações específicas coerentes para cada plano filmado.²⁸⁷

No filme, que foi, em grande parte, filmado em tons de azul e cinza suaves, Francis deparou-se com questões ambientais na praia selvagem onde o assalto ao Forte Wagner seria filmado, pois foi informado que por causa de dois ninhos de pássaros não poderia ser utilizado equipamento pesado e a luz deveria estar colocada a cerca de mil e seiscentos metros de distância. Logo, os materiais a utilizar, sobretudo, as luzes, uma alta voltagem portátil, um sistema de iluminação montado num reboque, eram definidas, de imediato, devido ao seu engenho e criatividade.

As cenas de batalha filmadas à noite foram fotografadas em *long shot* e *close-up*, com imagens de luz e escuridão, fumaça, explosões, foguetes e homens morrendo de modo a comunicar o horror da guerra.

3.2.6. A Narrativa como Processo de Transformação Política e Social

Na aceção de Rosenstone, o sexto e último elemento presente no modelo clássico de Hollywood cinge-se à particularidade de o filme conseguir conciliar diferentes dimensões da vida dos indivíduos e dos grupos, na medida em que permite que estes sejam apresentados como um todo. Assim, “Robert Gould Shaw is at once a White man,

²⁸⁶ David Morgan. “Cinematographer Freddie Francis on Shooting CAPE FEAR”.
< <http://www.wideanglecloseup.com/francis.html> > Consultado em janeiro de 2010.

²⁸⁷ Filipe Salles. “Como se faz cinema”.
< www.mnemocine.com.br > Consultado em janeiro de 2010.

a son, a resident of Massachusetts, an idealist, an abolitionist, a Harvard graduate, a colonel, a leader of a Black regiment, a Northerner, and an American.” (Rosenstone 48)

O filme quando aborda a história como um processo de mudança no tipo de relações que estabelece, à semelhança do que acontece na realidade, reúne e interliga na tela temáticas diferenciadas que ao se cruzarem influenciam a vida de indivíduos e grupos, tornando-a verosímil. Citando Rosenstone: “Economics, politics, race, class, and gender come together in the lives of individuals and groups. This makes history like life, itself, a process of changing relationships where political and social questions are interwoven.” (*Ibidem*)

Esta narrativa fílmica encontra-se eivada de apontamentos que revelam um processo de mudança nos relacionamentos entre os indivíduos, quer seja ao nível da relação com os seus superiores hierárquicos, quer ao nível da relação com os seus pares. Contudo, este processo revela-se moroso apesar de frutífero e possibilita o entrelaçar das questões políticas e sociais na obra cinematográfica.

Este drama político ao retratar uma época, mas também um acontecimento específico da história da América, questiona “ (...) certos paradigmas ou valores políticos vigentes e as suas implicações ao nível civilizacional, social ou individual.” (Nogueira 2010: 25) As questões de raça e de classe evidenciam-se ao longo da narrativa fílmica em episódios distintos, no entanto, optámos pelos que considerámos mais relevantes para o evoluir da narrativa e de modo a ilustrar as características idiossincráticas referentes a este elemento.

Enquanto nas cenas iniciais em casa de Shaw surgem Frederick Douglass e Thomas Searls, dois negros integrados na sociedade de Boston, com um elevado estatuto social e que se preocupam com os problemas inerentes à libertação dos escravos, ao longo do filme, em diferentes registos, o realizador apresenta-nos uma realidade muito díspar.

À chegada ao Campo Readville, em Massachusetts, os recrutas são recebidos pelos soldados brancos com comentários depreciativos, fruto de princípios discriminatórios baseados na cor da sua pele e incutidos por uma sociedade que segregava os seus cidadãos:

Look at what's walking in here!
I'd rather have a hog than a nigger.
At least you could eat the hog!
Getting dark mighty early around here.
Show us a little dance, nigger boys! ²⁸⁸

Constatamos, também, que a discriminação não se encontra circunscrita apenas aos brancos e negros, mas está presente entre os elementos da comunidade negra e, nesta obra, é visível e realçado através da cena em que quatro negros têm de interagir num espaço de dimensões bastante reduzidas. Apesar de o elemento nivelador ser a cor negra da sua pele, as disparidades ao nível da sua origem encontram-se presentes na enorme lacuna que os separa a nível pessoal, social e educacional e, embora apaziguados pelo negro mais velho, Rawlins, os conflitos diários sobre as situações mais comezinhas do seu quotidiano revelam-se uma constante.

A comemoração do Natal acentua a diferença de tratamento entre oficiais e soldados e no jantar de oficiais, Shaw é confrontado com comentários pouco abonatórios relativamente aos seus homens: “How much longer do you figure they’ll last? I hear they’re deserting ten at a time. They gotta know nobody’s gonna let them fight.”²⁸⁹ Apesar destas provocações, Shaw aproveita-se da disponibilidade de Kendrick, responsável pela distribuição de materiais e provisões para as tropas, para falar da requisição de calçado que tinha efetuado e que não tinha sido atendida, sendo a resposta a seguinte: “Well, provisionally speaking ... we’re extremely limited as to footwear. That kind of item has to be reserved for those units whose fighting readiness ... supersede yours. You understand.”²⁹⁰ Com efeito, mais uma vez, esta unidade de negros apesar de ser fruto do esforço e dedicação de muitos negros influentes foi-o também devido ao empenho da comunidade branca reformadora e que pretendia que todos os americanos tivessem acesso a direitos básicos, não obstante, os preconceitos racistas imperavam em muitos oficiais do Exército da União e, deste modo, a distribuição de calçado estava reservada para as unidades de combate, estatuto não atribuído ao 54º Regimento, uma atitude racista e preconceituosa.

²⁸⁸Citação transcrita do guião do filme.

<http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/g/glory-script-transcript-denzel-washington.html>
Consultado em janeiro de 2010.

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ *Ibidem.*

Podemos afirmar que todo o processo de converter os recrutas em verdadeiros soldados do Exército da União se revelou desafiante, não só devido às limitações impostas pelas hierarquias militares, mas, sobretudo, pelas atitudes discriminatórias por parte dos oficiais brancos que protelavam o acesso ao calçado, uniforme e armas, num boicote velado à criação do regimento.

Outro aspeto que levantou celeuma e que deu ensejo, por parte dos soldados, a um ato de desobediência, prendeu-se com a questão do soldo que deveriam receber, mas que sofreu uma redução significativa por parte do governo federal. A recusa dos soldados em receberem um pagamento reduzido baseado na questão da raça foi apoiada pelos oficiais, revelando assim uma corrente de solidariedade.

Apesar de todas as dificuldades que Shaw e os soldados negros tiveram de enfrentar, o momento do desfile apoteótico nas ruas apinhadas de Boston, mostrou-lhes que os sacrifícios, as privações e as lutas que enfrentaram se revelaram inevitáveis, pois de outro modo, este desfile jamais teria sido possível.

A disciplina e rigor que imperavam no treino dos recrutas revelaram-se bastante eficazes no primeiro contato estabelecido com outro regimento de negros, mas de contrabando. Na sua deslocação e ataque a Darien é visível a diferença entre a unidade comandada por Montgomery e por Shaw. O aprumo dos homens de Shaw bem como o modo como reagem ao ataque pressupõe algum amadurecimento e a valorização do seu papel naquele conflito, não querendo que a sua atuação ficasse conotada com aspetos negativos. Daí que apesar de terem sido coagidos a incendiar a cidade, a sua postura manteve-se imaculada, enquanto os outros soldados carregavam o fruto das suas pilhagens. Confrontados com esta postura, os soldados de Montgomery reagem bruscamente dizendo: “What you lookin’ at, biscuit eaters? You think you better than me? You think you my judge? You ai’t nothin’!”²⁹¹

Após o ataque a Darien, um aspeto temido por Shaw aconteceu e que se prendia com a utilização dos soldados apenas para trabalho manual e, num desempenho, mais uma vez, exemplar de Denzel Washington, no papel de Trip, numa atitude de desafio envolve-se numa briga com soldados brancos de outro regimento, mencionando que aquela unidade deveria regressar a casa e deveria ser dada a possibilidade ao 54º Regimento de lutar. “The way I figure, I figure this war would be over a whole lot sooner

²⁹¹Citação transcrita do guião do filme.

if you boys just turn right on around and head on back down that way and you let us head on up there where the real tightin' is.”²⁹²

Rawlings tenta apaziguar a contenda, mas é insultado por um soldado branco: “Stripes on a nigger. That’s like tits on a bull.” A que o sargento-ajudante responde: “You’re lookin’ at a higher rank, Corporal. You’ll obey and like it.”²⁹³ A presença do Major Forbes exigindo o nome do soldado branco, acalmou os ânimos e Rawlings, num ato ético de não acusação entre soldados, minimizou o que se tinha passado, mostrando, mais uma vez, ser um homem maduro, tolerante e sábio no modo como lida com as diferentes situações com que se depara. No entanto, os soldados brancos avançam proferindo ameaças veladas e comentários insultuosos: “We’ll see you again.”, “Go dig a latrine.” e “Go strum a banjo, boy.”²⁹⁴

Para além destas demonstrações discriminatórias por parte dos brancos relativamente ao 54º Regimento, o preconceito entre os próprios elementos do regimento é uma constante, facto que se deve à diversidade de origens, pois uns são escravos foragidos, outros ex-escravos que obtiveram a sua libertação através de um pagamento ao seu dono e ainda negros livres que tiveram acesso à educação e faziam parte de uma classe social elevada. Assim, Trip, de novo, toma a dianteira em despoletar outra briga desta feita, com Thomas Searls que está de sentinela e pede um espelho emprestado a Jupiter e Trip diz: “Yeah, button up that collar. Suck in that gut. Tuck in them big black lips. Lighten your skin. Shrink up that nose.”²⁹⁵ O realizador mostra os rostos dos dois soldados num *close-up*, em campo e contra-campo, de modo a prover o espetador com a reação que cada interveniente tem no diálogo.

²⁹²Transcrição do filme.

²⁹³Citação transcrita do guião do filme.

²⁹⁴Transcrição do filme.

²⁹⁵Citação transcrita do guião do filme.

Considerado como um dos planos mais poderosos utilizados na narrativa visual o *close-up* serve para que o público detete pequenas *nuances* do comportamento e da emoção das personagens em questão. Ao excluir elementos visuais irrelevantes, o fundo permanece fora de foco para que nada desvie a atenção do público do tema do primeiro plano, e ao focar-se nas expressões faciais, com uma profundidade de campo, distância focal, iluminação e composição cuidadosamente manipuladas, cria um efeito de proximidade entre o público e os dois homens. Assim, os rostos de Trip e de Jupiter controlam a composição de cena.



Figura 38 – Confronto entre Trip e Jupiter

Where you goin', boy? (...) Let you by? Let you by? Let me tell you something, boy. You can march like the white man. You can talk like 'em. You can learn his songs. You can even wear his suits. But you ain't never gonna be nothin' to him but an ugly-ass chimp in a blue suit.²⁹⁶

Perante estas palavras provocatórias, Thomas tenta não reagir, mas Trip insiste: “Oh, you don't like that, do you? (...) What we gonna do about it? Want to fight me, boy? Huh? What you gonna do about it? You want to fight me, don't you? Don't you? Come on, nig.” E Thomas não

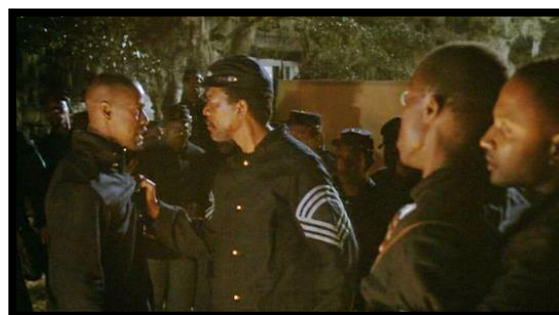


Figura 39 – Discussão entre Trip e Rawlings

consegue ficar impassível e reage preparando-se para lutar com ele, todavia Rawlings apazigua novamente a situação apesar das palavras rudes de Trip, visíveis no diálogo entre os dois:

²⁹⁶ *Ibidem.*

Trip: Get your hands off me, gravedigger.

Rawlins: Goddamn it. Does the whole world gotta stomp in your face?

Trip: Nigger, get your hands off me.

Rawlins: Ain't no niggers here.

Trip: So the white man give you a couple of stripes next thing you know, you hollerin' and orderin' everybody around like you the massa himself. Nigger, you ain't nothin' but the white man's dog.²⁹⁷

Este plano médio em que surgem quatro personagens: Rawlings, Trip, Jupiter e Thomas focados da cintura para cima e inclui parte da área circundante, permite demonstrar a sua linguagem corporal e a perspectiva mais próxima também possibilita que o público vislumbre algumas *nuances* faciais do seu comportamento e das suas emoções. Neste caso específico, este plano médio transmite a dinâmica de um relacionamento por meio do posicionamento das personagens na composição, além da sua linguagem corporal.

As expressões insultuosas induzem Rawlings a perder as estribeiras, esbofetendo-Tripp e confrontando-o com os seus próprios medos, que o levam a destilar ódio e a querer lutar com todos, apesar de ter sido açoitado e perseguido não significa que não respeite os brancos que têm morrido aos milhares por uma causa que está para além da cor da pele e que procura a dignificação da raça negra. Rawlins, por ser coveiro, tem conhecimento de causa o que o leva a questionar-se de quando será a vez de os negros morrerem pela sua luta, comportando-se como homens e avisa-o: “If there's any niggers around here, it's you. Smart-mouth, stupid-ass, swamp-running nigger. If you ain't careful, that's all you ever gonna be.”²⁹⁸ E pela primeira vez, Trip fica desarmado e cala-se pensativo.

O desempenho de Trip na primeira batalha induziu Rawlings a recomendá-lo para um louvor, tendo Shaw elogiado a sua prestação nomeando-o porta-estandarte do regimento. Um Trip bem diferente do rufia que incitava ao confronto e à revolta, mais reflexivo e menos esperançoso quanto ao futuro, mas acreditando que deveriam continuar a lutar, apesar de se negar a levar a bandeira.

Como observámos ao longo da narrativa, o Coronel tentou impor a distância entre soldados e oficiais, todavia antes da batalha final, destacamos a cena entre Shaw e Trip, que apresenta uma violação no tipo de relacionamento entre um comandante e um

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ *Ibidem.*

soldado. O desalento de Trip deve-se à incerteza quanto ao futuro, segundo ele: “You get to go on back to Boston, big house and all that. What about us? What do we get?” a que Shaw responde “You won’t get anything if we lose.”, deste modo, dá-lhe um incentivo pretendendo valorizar o momento presente e a necessidade de se baterem valentemente contra o inimigo, pois do resultado desse esforço se obterão os direitos tão ansiados.

Nesta ocasião, de aproximação não usual entre soldado e comandante e que sempre foi reprimida pelo mesmo, revela a particularidade de tratamento existente no regimento, modelo patente na preocupação com os homens.

Muito embora o realizador afirme que: “The film is not about race, it’s about command. It’s about manhood, and what is it to lead.”²⁹⁹, consideramos que a questão racial se encontra no epicentro das preocupações do Coronel, pois pretendia-se que a raça negra alcançasse a liberdade após um longo e tortuoso caminho. À semelhança do posicionamento da sua família que defendia os ideais de liberdade e de igualdade para os negros, Shaw comprometeu-se a participar na cruzada da abolição, levando a cabo a árdua tarefa de organizar um regimento ímpar na história do exército americano. Foram também esses ideais que aproximaram Robert do pai com o intuito de desenvolverem o potencial do regimento. Apoiado incondicionalmente pela família, foi, sobretudo, na figura do pai que obteve a cooperação nas questões financeiras e políticas, resolvendo-lhe muitos dos problemas que teve de enfrentar no seu quotidiano como comandante do regimento, enquanto a mãe glorificava a dedicação do filho ao dever, sendo um instrumento ao serviço da causa abolicionista ao lutar pela liberdade dos negros.

3.2.7. Impacto do Filme na Sociedade

Através da análise efetuada aos seis elementos do modelo clássico presentes na tradição de Hollywood e defendidos por Rosenstone, consideramos que o hipertexto *Glory* cumpre o objetivo para o qual foi concebido e, que segundo o produtor Fields, seria o de entreter o público através de um filme de guerra que veiculasse uma mensagem, disseminasse conhecimento histórico, mas de um modo apelativo. Como se pode depreender das suas palavras:

²⁹⁹ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

(...) to make an entertaining film first. Social messages and history can be very boring, but if you put them in an entertaining film, people will learn some history and take away a message. (...) Our objective was to make a highly entertaining and exciting war movie filled with action and character.³⁰⁰

Com efeito, este texto fílmico escancara a janela para o passado, mas a imagem a que o espectador tem acesso revela mestria no uso das técnicas cinematográficas que a criam “(...) a self-contained, rational, and ‘realistic’ world on the screen in which the viewer seems to be looking directly through a window at events in the past. (Rosenstone 2006: 40)

Zwick considera a sua realização cinematográfica como: “ (...) kind of seeing. It’s like a mosaic. It’s all done in such teeny little pieces and yet you have to keep some sense of the kinetics and the action. That’s the key.”³⁰¹ Esta definição remete-nos para as particularidades desta forma de arte que através da montagem de todas as cenas filmadas, que em *Glory* foi efectuada por Steve Roseblum, se revela um trabalho extraordinário, na medida em que ao apreender em cada cena os elementos essenciais da ação, combina-os de forma a dar-lhes o impulso necessário para que formem um todo homogêneo.

Para além da representação, da música e da reconstituição das cenas de guerra que foram capazes de cativar o público, ressaltam nesta obra três temas: a fraternidade, a igualdade racial e a coragem sublinhando a sua importância no período histórico em questão.

O conceito de fraternidade é um tema recorrente nas narrativas históricas de guerra e este filme não é uma exceção. Muito embora a narrativa nos apresente disparidades ao nível da atitude dos homens do regimento, o número de momentos em que a adversidade colocada sobre eles se manifesta, torna-os excepcionalmente próximos, destacando-se as cenas das batalhas, mas, sobretudo o momento de comunhão vivenciada na noite anterior ao assalto ao Fort Wagner, quando vários membros do regimento se reúnem para cantar, orar e proferir palavras de inspiração.

Paralelamente à união e fraternidade que une os soldados, Shaw reflete o isolamento do comando, pois a sua condição de branco relega-o para um certo

³⁰⁰ Peter Jorgensen. “The Making of ‘Glory.’”

<<http://www.latinamericanstudies.org/civil-war/Glory.pdf>> Consultado em janeiro de 2010.

³⁰¹ Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas *Special Features* do DVD.

distanciamento dos seus homens, mas também dos outros oficiais que ao se referirem aos soldados negros, o fazem de modo depreciativo, sentindo-se, o comandante também atingido pela diferenciação feita em termos raciais. Eventualmente, através de algumas das suas ações, Shaw é capaz de encurtar, de modo gradual, a distância entre ele e os seus homens. Ao longo do filme surgem vários exemplos, designadamente quando Shaw renuncia ao seu próprio salário ao tomar conhecimento que não lhes seria atribuída a remuneração acordada aquando do seu alistamento, mas também quando toma consciência que a dificuldade de obtenção de calçado e uniformes para os homens se devia a preconceitos raciais, e, por último, quando os incentiva a tomarem partido na batalha. No final, a diferença existente entre comandante e soldados diminui e juntos atuam como um todo pleno de significado.

Além da promoção da fraternidade, *Glory* é, sobretudo, um filme sobre o modo como os negros livres foram capazes de lutar na adversidade e silenciar as vozes que se levantaram contra a sua incapacidade de ajudar no esforço de guerra.

Esta obra fílmica oferece um idealismo e sentido de heroísmo que contrastam com o espetáculo de sangue e perda de vidas na guerra. A questão em jogo nesta narrativa não se prende com o facto de uma nação entrar em guerra, mas nos progressos que a raça negra teria de alcançar, apesar das batalhas em que tiveram de tomar parte e do longo caminho que tiveram de percorrer para alcançar a liberdade.

A formação improvável do 54º Regimento e o seu sacrifício derradeiro ficaram para sempre registados na história, em virtude da viabilidade do recrutamento de negros para as unidades do Exército da União, revelando que os negros perante o perigo não retrocederiam e lutariam ao lado dos brancos por uma causa em que acreditavam e na qual tinham um papel preponderante a desempenhar e que ficou imortalizado na escultura de Gauden. Zwick alerta para a sua importância ao relembrar este acontecimento do passado: “The inspiration of the movie was the monument. This thing happened but it may have been forgotten, but now maybe it will be remembered. And that’s the memorial.”³⁰² O realizador reconhece que, de modo similar à atitude da maior parte dos cidadãos de Boston, também ele passou pelo monumento sem se aperceber da simbologia intrínseca àquele painel e que coube a esta obra cinematográfica devolver o seu lugar na história e também na cultura americana.

³⁰² *Ibidem.*

You just see a kind of lifeless frieze. You know, a bronze. And on horseback, men marching. And you assume that it's another bit of patriotic gore. And then you look closely, and you see these faces that they're black. And you see that the man on horseback is white. And you suddenly realize that there's great drama great intensity in this sculpture. And, you know, what I hope, I guess, is that people walking by it will never look at it quite the same way again. They'll realize that what a bronze means is that is certainly historical one. Is that it talked about people who were living. People who were passionate, political individuals.³⁰³

O realizador acrescenta um facto interessante ao referir que “ (...) I think is that of all the movies I've made, it's had several lives.”³⁰⁴ Sendo que a primeira alude à sua estreia, a segunda quando Denzel Washington ganhou o Óscar, a terceira refere-se ao impacto que esta obra teve na sua carreira de realizador e, por último, a importância que lhe foi atribuída ao ser visionado por professores e alunos não só na América, mas a nível global.

Glory contribuiu, em 1989, para estimular um interesse extraordinário sobre este capítulo da história americana que ainda persiste, hoje em dia, através da distribuição e venda de DVDs, provocando também o surgimento de novas abordagens sobre o papel dos afro-americanos no passado da nação americana.

Para além do debate que gerou em torno da exatidão dos dados históricos apresentados e de poder ser considerado um documento de estudo da história que estimulou a visibilidade e o interesse pelo papel dos negros no exército da União, as repercussões desta obra fizeram-se sentir a vários níveis, sobretudo, nas reconstituições históricas, na criação de esculturas públicas, na criação de arquivos, na publicação de livros e na realização de filmes, documentários e programas públicos.

Tendo em consideração o estudo a que nos propusemos que incidia nas obras literárias, plástica e fílmica, gostaríamos de destacar o impacto que o texto fílmico teve em termos literários, assistindo-se a uma nova edição das cartas de Shaw, a uma reedição de *One Gallant Rush*, em janeiro de 1990, tendo sido vendidos mais de cinquenta mil exemplares que apresentava uma imagem do filme na capa e que incluía a seguinte inscrição: “The true historical saga dramatized in the major motion picture *Glory*” e na contracapa encontram-se três louvores à mesma, que surgiram em diferentes publicações,

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

sendo a primeira da autoria de W.S. Tryon do *Boston Sunday Globe*: “Who needs to read historical fiction, when real history is as well done as this?”; o *Los Angeles Times Calendar* refere: “This is a side of Civil War history not often told.”; por sua vez a apreciação feita na publicação de Kirkus evidencia o papel do Coronel, um aspeto que foi motivo do poema de Robert Lowell:

Terrific foreknowledge keeps the reader gritting his teeth as he chews each page of this quiet tragedy This is also a magnificent companion piece to Robert Lowell’s great poem “For the Union Dead” which subject it shares ... Shaw’s very self and image are captured time and again, on the field or in his tent reading Shakespeare, in this stirring biography.

A última referência elogiosa que surge foi escrita pelo historiador e crítico literário afro-americano Saunders Redding:

(...) written with authority and quiet power, this is the history of a period noted for sweeping action and resounding with the names of great men and women... the decisions they made and the things they did serve as dramatic counterpoint to a story that in the best sense of the term is grand.”³⁰⁵

Acrescenta-se, ainda, uma reedição do livro de Luis F. Emilio sobre o 54º Regimento e assistiu-se a uma renovação do interesse pelos documentos históricos que envolviam o regimento através da consulta de arquivos e de materiais relacionados com o mesmo. Surgiram vários documentários, como por exemplo, *The Massachusetts 54th Colored Infantry*³⁰⁶, “The 54th Massachusetts”³⁰⁷ que estava inserido no *Civil War Journal* e dois programas de televisão “Return to Glory”, uma produção conjunta da WCVB-TV de Boston e do Museu de História Afro-americana. No campo artístico, em 1998, uma comunidade negra de Washington, D.C., dedicou um novo monumento aos negros que lutaram na Guerra Civil, denominada “Spirit of Freedom”.

Muitas críticas foram feitas a esta produção, nomeadamente ao facto da tomada de decisão de tornar Shaw o herói, o ponto focal do filme, como narrador e protagonista,

³⁰⁵ Comentário à obra de Burchard retirado do site “Goodreads”

<http://www.goodreads.com/book/show/306842.One_Gallant_Rush> Consultado em dezembro 2013.

³⁰⁶ Produzido por Jackie Shearer e Laurie Kahn-Leavitt.

³⁰⁷ Produzido pelo Canal História em 1993.

pois se a intenção de Zwick era realizar uma obra cinematográfica que enaltecesse o feito do 54º Regimento, uma unidade de negros que se destacou, quer pelo modo como foi criado quer pela sua tenacidade, mas, sobretudo por ter sido capaz de quebrar o preconceito racista inculcado na sociedade americana sobre o papel dos negros no progresso do país, deveria ter sido atribuído aos negros o papel chave nesta narrativa.

Todavia, “the real men of the 54th are invisible in this film” e “[*Glory*] is a typical Hollywood approach to choose a white hero when making films whose ostensible subject matter is people of color.” (Blatt 2001: 219) e, deste modo, mais uma vez, e por razões que se prendem com diferentes aspetos, sobretudo, o sucesso comercial de obras cinematográficas em que o herói negro seja um agente de mudança de sucesso em qualquer aspeto de opressão do seu povo, tal não sucedeu. Para percebermos melhor os meandros desta implicação, é preciso ter presente que os produtos fílmicos de Hollywood fazem parte da indústria de entretenimento, cuja ambição reside em criar êxitos de bilheteira, logo, “Films that feature stories about whites and star whites typically sell better” (*op. cit.* 220) Segundo esta assunção, Martin Blatt considera a indústria de Hollywood racista, o que não nos surpreende em virtude do segregacionismo generalizado na cultura americana.

Outro comentário depreciativo quanto a esta narrativa fílmica advém do facto de Zwick ter considerado o filme fiel à história do regimento, todavia, os quatro soldados negros que mereceram destaque em *Glory*, eram um grupo de personagens fictícias que vivenciaram a ligação masculina do treino e combate sangrento, muitas vezes, exibida nos filmes de guerra de Hollywood, embora houvesse uma panóplia de elementos informativos disponível para que a fidelidade do registo autêntico pudesse ser mantida e mostrar, simultaneamente, a verdade histórica, conforme podemos verificar através da seguinte citação:

Lewis Douglass, who actually served as sergeant major in the Fifty-fourth and whose letters are extant, fought in and survived the battle of Battery Wagner. William H. Carney, another member of the regiment, received the Congressional Medal of Honor, the first black to receive it, for his valor in rescuing the national flag despite the multiple wounds he sustained. (*Ibidem*)

Denzel Washington também exprimiu essa preocupação ao realizador e ao produtor do filme, pois embora o filme não seja sobre brancos, o guião reflete essa

realidade. Seguindo esta ideia, Morgan Freeman refere que o filme se foca demasiado no ponto de vista do branco, todavia considera este facto normal, na medida em que reflete as vivências de quem escreveu o argumento: “You cannot reasonably ask a white writer to do it differently.” (*op. cit.* 221)

3.3. A Década de 1980

À semelhança da contextualização que fizemos no Capítulo III, da Segunda Parte, relativamente às épocas em que surgiram as três obras literárias, decidimos investigar a pertinência do surgimento no final da década de 1980 de um filme que realça o problema do racismo na América do século XIX.

No seu artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?” Marc Ferro considera o cinema como um testemunho singular do seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente do Estado. Deste modo, traz à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade distinta da proposta quer pelo poder instituído quer pela oposição. Partindo desta referência de Ferro, temos uma maior consciência que os filmes encerram em si indicadores do período em que foram realizados, possibilitando uma leitura da obra fílmica à luz do momento em que foi produzida, muito embora, na maior parte dos casos, a sua narrativa se reporte a épocas distantes.

A abordagem proposta por Zwick, apesar de considerada superficial e incorreta, por alguns críticos, permite a extrapolação para a atualidade da problemática apresentada, prestando-se, deste modo, a uma leitura enquanto discurso sobre o passado, mas apresentando-se, em simultâneo, como um testemunho da época em que foi produzido, na medida em que expressa as vivências do realizador, mas não só, pois como já foi referido anteriormente, o elenco desta obra cinematográfica transpôs para a tela as emoções despoletadas por determinados acontecimentos, mas também as vivências de toda uma comunidade que apesar de ter obtido ao longo da história conquistas graduais, na atualidade, ainda se debate com problemas de integração a nível social, educacional, profissional e mesmo cultural.

Muitas das críticas surgiram devido à relevância que a figura do coronel branco assumiu no filme, mas que na escultura de Saint-Gaudens, se encontra esbatida, apesar de ocupar uma posição de destaque, quando se pretendia fazer o relato de um regimento de negros, assim, “ (...) *Glory* [is] less a film about Robert Gould Shaw and more a film about all of the men of the Fifty-fourth Massachsetts.” (Duncan 219) Esta obra constitui uma alegoria sobre o tempo presente para abordar questões contemporâneas, nomeadamente preocupações de natureza social, política, económica e cultural.

Glory estreou no final de uma década conturbada e administrada pelo Presidente Ronald Reagan, que segundo alguns comentadores, criou um verdadeiro milagre económico a partir da adoção de um conjunto de medidas que se fizeram sentir em todos os grupos sociais. Tendo as consequências daí resultantes sido catastróficas, porém as decisões políticas tomadas neste decénio refletiram as políticas da administração Carter.

Não se trata apenas de um filme sobre a guerra, *Glory* aborda uma miríade de temáticas, designadamente, a dignidade, a honra, o compromisso, a crença, e, sobretudo, o modo de pensar e de agir que marcaram determinada época, mas que continuavam a ser importantes na sociedade americana, na década de 1980, e que do nosso ponto de vista, continua a ser fundamental no debate político do país.

Depois de a comunidade negra ter percorrido um caminho penoso e moroso na obtenção de alguns direitos civis, em especial na década de 1960, nos anos das presidências Carter³⁰⁸ e Reagan a situação regrediu não só devido à conjuntura económica, mas, sobretudo, às medidas políticas que afetaram o trabalho, a habitação e os programas sociais de apoio aos mais necessitados.

Segundo alguns comentadores, o programa de recuperação económica defendido por Reagan, baseado num renascimento da economia neoliberal ou *laissez-faire*, enfatizando a reduzida intervenção estatal, a redução de impostos e a desregulamentação dos mercados de ações conduziu a um ressurgimento económico em meados e finais dos anos 80. “Reaganomics was the essence of the first term”³⁰⁹.

³⁰⁸ Ao adotar a política neoliberal, Carter encetou o caminho da desregulamentação dos mercados, da desmobilização dos sindicatos e da redução dos impostos. Porém a indústria sofreu uma contração exercida pela competitividade da produção estrangeira, tendo-se assistido à deslocação do capital para as finanças, que se tornou o cerne da economia. Deste modo, assistiu-se à insolvência das empresas e ao consequente aumento do desemprego. Ao reduzir o imposto sobre o lucro, o Congresso aumentou o imposto sobre os salários, rejeitou a reforma do sistema de saúde, a indexação do salário mínimo e a proteção do consumidor. O protelar de uma situação insustentável empurrou o governo de Carter para um desgaste a nível económico, político e moral.

³⁰⁹ Um programa de recuperação económica defendido por Arthur Laffer, Conselheiro Económico de Reagan. American Experience. “Crisis of Confidence” - Jimmy Carter delivered this televised speech on July 15, 1979.

As medidas da administração Reagan criaram um milagre económico baseado nos cortes de impostos, no aumento dos gastos militares, na desregulamentação dos mercados internos e na diminuição dos programas de apoio social.

Apesar de apresentar alguma continuidade em relação às políticas preconizadas por Nixon, Reagan apresentou um aprofundamento conservador das tendências então existentes, sendo que a sua orientação económica se geria segundo os princípios neoliberais. As principais medidas da sua política interna consistiram, por um lado, no dismantelar do Welfare State, nos cortes nos gastos públicos, designadamente serviços sociais, por outro, na redução de impostos e liberalização das importações.

Deste modo, o Estado efetuou uma redução expressiva nos seus gastos nas áreas do bem-estar social e aumentou os benefícios para os grandes grupos económicos e para o mercado financeiro. Sob esta conjuntura política, económica e social em que se baseava a política de Reagan: “the assets of the Reaganomics was a massive transfer of wealth towards the rich and away from the poor.”³¹⁰ e a população norte-americana passa a vivenciar índices preocupantes de desemprego. Com efeito, “There are 33 million American that live below the poverty level and a 7 million more than when Mr reagan was first elected.”³¹¹

Nesta época, assistiu-se a uma maior centralização das receitas, ao aumento do desemprego com o conseqüente disparo da inflação e de grandes perdas a nível social. A implementação destas medidas económicas revelaram-se nefastas, sobretudo para os mais fragilizados a nível social, minorias étnicas, nomeadamente. Com efeito, “Reagan’s conservative agenda was not particularly helpful to black Americans and women. The Reagan administration opposed abortion and (...) cut many programs to assist mothers, children, and minorities.”³¹²

Como consequência, os cortes efetuados a estes grupos sociais materializaram-se no desemprego, na fome, na perda de habitação, patentes nas imagens desoladoras captadas do documentário “BBC Storyville: American Idol - Ronald Reagan”³¹³ e que se encontram no Anexo 16.

<<http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/primary-resources/carter-crisis/>> Consultado em agosto de 2010.

³¹⁰ BBC Storyville: American Idol - Ronald Reagan Documentary. Consultado em março de 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=Jz4BvgTKQIE>>

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Sparks Notes: Ronald Reagan. Consultado em maio de 2011.

<<http://www.sparknotes.com/biography/reagan/section8.rhtml>>

³¹³ BBC Storyville: American Idol - Ronald Reagan Documentary. Consultado em março de 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=Jz4BvgTKQIE>>

Reagan seguiu as políticas de combate às “Affirmative Actions”, no plano dos direitos civis, sendo uma exceção a nomeação de Sandra Day O’Connor para o Supremo Tribunal, numa tentativa de aumentar a sua popularidade entre o eleitorado feminino. Todavia, este ato isolado não extinguiu os anos anteriores de negligência a que o mesmo tinha sido votado.

Embora na década de 1960 tivesse havido, de facto, uma melhoria para os afro-americanos, na década de oitenta, esta situação inverteu-se, em virtude das reformas encetadas pela administração Reagan, sobretudo com o corte no financiamento de vários programas sociais, incluindo os programas de vale-refeição e vários programas de ajuda a mães e crianças.

Assistiu-se a uma investida contra muitos dos programas sociais de administrações anteriores, salientando a necessidade de se efetuarem cortes nos gastos do Welfare State e enfatizando as críticas àqueles que dependiam dos serviços sociais e que tinham optado por não aderirem à ética do trabalho, denominando-os de “desocupados”.

Esta crítica à comunidade negra revela-se muito redutora, pois a crise económica aliada à globalização reduzia as possibilidades de contratação por parte das indústrias que se tinham deslocalizado, na demanda de mão-de-obra barata, assim o subemprego e os programas de ajuda social revelaram-se os únicos meios de subsistência para as populações negras em muitas regiões dos Estados Unidos.

Ao cortar programas sociais relevantes para os afro-americanos, designadamente o acesso a habitações de renda económica, que se refletiu num aumento de mais de dois milhões de sem-abrigo e a programas sociais, como o *Medicaid* e o vale-refeição, agrediu os direitos da comunidade negra.

Another of Reagan’s enduring legacies is the steep increase in the number of homeless people, which by the late 1980s had swollen to 600,000 on any given night – and 1.2 million over the course of a year. Many were Vietnam veterans, children and laid-off workers.³¹⁴

Além disso, com o intuito de dar continuidade a uma campanha efetuada em 1964 relativamente ao *Voting Rights Act*, que do seu ponto de vista era “humiliating to the South” esvaziou a mesma, conforme podemos verificar através da citação: “The

³¹⁴Peter Dreier. “Reagan’s Legacy: Homelessness in America”.
< <http://www.nhi.org/online/issues/135/reagan.html> > Consultado em junho de 2012.

implication was that he would not support an extension of the Act when it came up for renewal in 1982—a position he backed away from only in the face of strong opposition from congressional Democrats (and many Republicans).³¹⁵

Acima de tudo, o Presidente Reagan deu a Clarence Thomas a oportunidade de renegar a “affirmative action”, isto é, de excluir medidas que englobassem tanto a promoção da igualdade material e de direitos básicos de cidadania como também formas de valorização étnica e cultural. Estas políticas tinham sido criadas com o objetivo de combater discriminações raciais, aumentar e fomentar a participação de minorias no processo político, no acesso à educação, saúde, emprego, bens materiais, redes de proteção social e/ou no reconhecimento cultural.

3.3.1. A Necessidade de Reposição dos Valores de Justiça Social e Igualdade Racial

Pensamos que o surgimento desta obra cinematográfica, em 1989, apela a uma mudança de paradigma, semelhante à que tinha ocorrido no momento político que permitiu a criação deste regimento de soldados negros, pois *Glory* apresenta uma história inclusiva e documentada sobre o papel de um grupo minoritário na preservação dos direitos do povo americano incluídos no documento fundamental que permitiu o nascimento da nação, a Declaração de Independência que defende o direito à vida, liberdade e felicidade. “We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these, are Life Liberty, and the pursuit of Happiness.”³¹⁶

Os soldados do 54º obtiveram uma grande vitória, todavia não nos podemos esquecer que este grupo de negros teve o apoio incondicional de ativistas negros, mas também de grupos abolicionistas pertencentes à elite branca das cidades do Norte e o seu empenho, como era esperado, apoiou as reivindicações do direito ao voto acedendo à cidadania corporificada nas emendas 13ª, 14ª e 15ª da Constituição. Mas à medida que as

³¹⁵New America Media. “Ronald Reagan Was No Friend to Blacks”.
<<http://newamericamedia.org/2011/01/ronald-reagan-was-no-friend-to-blacks.php>> Consultado em abril 2009.

³¹⁶“Declaration of Independence”
<http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html> Consultado em abril 2009.

Emendas e a legislação dos direitos civis foram aprovadas, o interesse da sociedade, em geral, pelas reformas sociais e políticas enfraqueceu e as esperanças dos negros pela completa igualdade foram abaladas.

A luta iniciada nos anos de 1960 por Martin Luther King com o movimento dos direitos cívicos atingiu um patamar em que a segregação baseada na desigualdade racial deu lugar à possibilidade de integração, não baseada apenas na legislação, mas também na sua aplicação prática. A sua vida e o seu trabalho simbolizam a busca de igualdade e a não-discriminação que se encontram na essência do sonho humano e americano. Tornou-se um dos mais importantes líderes do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e no mundo, com uma campanha de não-violência e de amor ao próximo. Porém as transformações operadas ficaram aquém das expectativas e, cerca de cinco décadas após o seu assassinato, embora tenha havido uma maior aproximação entre os negros e brancos, o isolamento é uma realidade, apesar de alguns casos de sucesso.

As políticas da Era Reagan aceleraram o processo de liberalização iniciado por Carter, abolindo medidas que afetavam os direitos civis, partindo da assunção de que eram ineficazes, dispendiosas e que prejudicavam o crescimento económico. Além disso, Reagan acreditava que o estado seguia uma política demasiado intervencionista na vida americana, daí que as políticas que instituiu visassem o corte em programas para evitar o desperdício, a fraude e o abuso. Todavia, os prejuízos destas políticas económicas foram imensos e, segundo o economista do MIT, Simon Johnson:

Many people say that Ronald Reagan made America strong again. That America had weakened in the 1960s and 70s. Reagan helped to rebuild America prestige, its economic power and put it back on the path to growth. But the real benefits and also the tremendous costs really only became clear more recently.³¹⁷

Com efeito, a harmonia social expectável na década de 1960 não se concretizou na totalidade muito embora se tenha assistido a uma melhoria da qualidade de vida dos negros através da conceção e aplicação de programas sociais. Contudo a precariedade das condições de vida dos afro-americanos manteve-se e acentuou-se mesmo em momentos de recessão económica, refletindo-se nos cortes dos programas sociais que eventualmente tinham ajudado a catapultar muitos negros americanos.

³¹⁷ BBC Storyville: American Idol - Ronald Reagan Documentary.
<<http://www.youtube.com/watch?v=Jz4BvgTKQIE>> Consultado em março 2012.

À semelhança da década de 1960, a vida dos afro-americanos não se pautou por uma integração efetiva na sociedade americana, não só pelas medidas políticas e sociais implementadas, mas também na insistência na manutenção da sua própria identidade através de fatores culturais, sobretudo, música, estilo de vida, vestuário e de uma cultura muito própria.

O General Colin Powell relembra que os direitos que os afro-americanos desfrutam, hoje em dia, se deveram à coragem e bravura dos seus antepassados conforme podemos verificar no seguinte excerto transcrito do prefácio da obra *Hope and Glory*:

I will never forget that I became a chairman because there were men of the Fifty-fourth (...) who were willing to serve and shed their blood for this country. They served their country knowing full well that their country would not serve them. I am very proud to be an American. I love this country with a depth and a passion that has no limits, but I am just as proud to call myself a black American. (...) I have to do this in order to be faithful to the legacy of those who went before me and to the history of those who suffered and did not have the opportunities that would be given to me. (Blatt 2001: xix)

Apesar de apresentar algumas lacunas, esta obra corrige a omissão de um capítulo importante da história americana da cultura popular e permite que os espetadores percecionem a importância histórica do filme que é utilizado, muitas vezes, nas aulas de história em virtude de facilitar o acesso ao passado e, simultaneamente, possibilitar uma maior conscientização sobre a importância do papel dos soldados negros na Guerra Civil.

O actor Morgan Freeman referiu que estava confiante quanto à receção que o filme e a mensagem subjacente ao mesmo filme teriam, conforme se pode verificar através da sua opinião expressa em seguinte citação:

I have no doubt that this is going to be one of the major films of 1990 (...) Black men have fought and died in every conflict this nation was involved in from the Revolutionary War onward. Black regiments are not typical Hollywood subjects, but I feel the country is ready to embrace the corrections of history this film represents.³¹⁸

³¹⁸ The Guardian/NFT- interview Morgan Freeman.
<<http://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,6737,344698,00.html>> Consultado em maio de 2010.

Conclusão

Uma obra de arte é suscetível de inúmeras leituras ou interpretações que se devem, sobretudo, às significações e conotações que lhe subjazem, mas também à sensibilidade, à capacidade de interpretação e aos conhecimentos de quem a avalia esteticamente, mas também às associações simbólicas que podem ser efetuadas, na medida em que o conceito de leitura implica “um processo de decodificação e compreensão de expressões formais e simbólicas que envolvem tanto componentes sensoriais, emocionais, intelectuais, neurológicos, quanto culturais e econômicos.”³¹⁹

Do nosso ponto de vista, a verdadeira essência de uma obra revela-se quando nos extasia e nos induz à reflexão. Neste sentido, o olhar individual e subjetivo de quem avalia a obra aliado à sua plurissignificação, patente nas significações e conotações que a mesma encerra não se cinge apenas à sua análise formal e técnica, mas potencia uma análise do seu conteúdo a partir do seu carácter alegórico.

Tal como referimos no Capítulo III, da Segunda Parte deste trabalho, o elemento inspirador do texto fílmico *Glory* foi o *Robert Gould Shaw Memorial*, pois desencadeou a curiosidade do produtor devido à sua singularidade. Segundo Zwick, a impressão inicial e superficial que o Memorial sugere dá lugar a uma perceção intensa da escultura de bronze, sobretudo quando nos detemos nos rostos negros comandados por um oficial branco. A junção destes dois elementos ímpares e improváveis num monumento estabelece uma ligação a um acontecimento do passado, incitando-nos a aprofundar o nosso conhecimento histórico.

Por sua vez, Kirk Savage, no artigo “Uncommon Soldiers – Race, Art, and the Shaw Memorial”, refere a questão racial e a singularidade artística do Memorial como sendo dois aspetos que distinguem esta escultura dos outros monumentos erigidos para homenagear os heróis da Guerra Civil. DE acordo com as suas palavras: “Two aspects distinguish the monument most dramatically from the run-of-the-mill Civil War memorial: its interracial subjects and its unique artistry. I address these two issues – race and art – from the perspective we cannot avoid.” (Blatt 2001: 156-7)

³¹⁹ Isabel Petry Kehrwald. “Ler e escrever em artes visuais”.
<<http://www.ceap.br/material/MAT16052013173640.pdf>> Consultado em março de 2013.

À concepção da obra plástica de Saint-Gaudens subjazem características da tradição clássica, do humanismo, do realismo e do naturalismo, mormente na valorização da figura humana e na busca da verosimilhança conseguidos através de uma obra proporcionada.

Este artista imprimiu uma mudança na representação dos negros através da individualização dos soldados do Shaw Memorial patente na exaltação do homem preconizada pelo movimento renascentista, mas também resultante de múltiplos fatores. Esta individualização do negro pode ser enacarada como uma vitória estrondosa do esforço dos americanos que tentaram resolver o “American Paradox” que, por um lado, assentava num sistema em que a escravatura era renegada, mas, por outro, era aceite por razões de ordem económica.

A representação proposta por Gaudens reforça uma mudança de paradigma em que sai reforçado a condição dos negros, ao invés das ideias veiculadas anteriormente, em que “o conceito de negritude estava ligado a uma simbologia negativa”, fazendo “com que os negros nunca fossem vistos pelos brancos de forma individualizada mas sim generalizada, havendo assim um racismo institucionalizado.” (Pires 1996: 208)

Com efeito, o racismo institucionalizado fazia-se sentir nos Estados Unidos desde 1890, ano em que as *Jim Crow Laws* anunciadas nos estados do Sul impunham um regime de restrições aos negros, na medida em que instigou à sua segregação através da afixação de cartazes que referiam “White”, “Colored” e “For white only”, mas também de comentários racistas, como por exemplo: “No negroes shall vote, learn or live!” (*Ibidem*)

Esta alteração na sociedade americana deveu-se a inúmeros fatores, salientando-se uma Constituição que defendia a igualdade entre todos os cidadãos, um conflito interno que eclodiu numa Guerra Civil entre Norte e Sul, e que culminou com a vitória do Norte e a abolição da escravatura em todo o país, tendo sido a atuação do presidente Lincoln fundamental ao assinar a *Emancipation Proclamation*, que tornava todos os escravos livres, “for ever free”. Assistiu-se também à divulgação, através de jornais, de panfletos e das obras e ações de escritores conhecidos, de um espírito de antagonismo ao sistema de escravatura e às leis que o apoiavam como a *Fugitive Slave Law*. Neste âmbito, destaca-se Thoreau que escreveu os polémicos discursos “Slavery in Massachusetts” e “A Plea for Captain John Brown”. Surgiram também narrativas de testemunhos pessoais de escravos e de antigos escravos, relatando o sofrimento, as angústias, os tormentos e os castigos desumanos inerentes à sua vida de escravatura. As mulheres desempenharam um

papel de relevo e decisivo neste movimento, criando sociedades anti-escravatura (...) lutaram para que o Congresso aprovasse uma Emenda em todo o país”; (Pires 209)

Todos estes fatores se revelaram cruciais, não só porque criaram as condições necessárias para que o 54º Regimento fosse uma realidade, mas também porque a escultura de Gaudens para além de honrar a participação dos negros na Guerra Civil, os representa, de modo digno, colocando-os numa posição de destaque. Todavia, a relevância que o Regimento alcançou deveu-se à atuação não só dos negros, que se alistaram para terminar com a escravatura e provarem que deveriam ser considerados cidadãos de pleno direito, mas também à do seu comandante e aos princípios que defendia.

Robert Shaw morreu em Fort Wagner no dia 18 de Julho de 1863 e o modo heróico como contribuiu para a elevação da raça negra, consiste num exemplo de abnegação e de coragem, mas também da possibilidade da interação de brancos e negros. O comando do seu regimento pode não ter sido considerado perfeito, como o podemos demonstrar através das suas cartas, mas este jovem estava a dar os primeiros passos como coronel de um regimento, que, neste caso muito particular, era formado por negros livres que se tinham alistado no 54º Regimento de Massachusetts, organizado pelo Governador John A. Andrews, após a Proclamação da Independência, assinada pelo Presidente Lincoln a 1 de Janeiro de 1863.

A perspetiva de Robert Shaw em relação aos acontecimentos é revelada ao leitor/espetador através do conteúdo das cartas, destacando-se os passos que foram dados para que a formação do 54º Regimento fosse uma realidade, as expectativas de Robert face ao seu novo cargo e o sofrimento causado pela guerra. Percebemos a sua relutância em aceitar o comando do regimento consciente da sua inexperiência em liderar um grupo *tão sui generis*.

The men recruited into the regiment had to take only one look to know that their world-traveled young Harvard lord had a lot to learn. Black citizens who had long been eager for black men to be allowed to fight in the Civil war participated actively in the organization of the regiment. (Blatt xii Foreword)

A sua experiência militar teve tanto de comum como de diferente. Apesar de se ter alistado com o intuito de ganhar uma guerra de uma forma rápida, Shaw “Saw the elephant” em Cedar Mountain, Antietam e Fort Wagner, fez marchas desgastantes e

passou dias de tédio enquanto aguardava ordens para a sua deslocação para a frente de batalha. A adrenalina da vida e morte no campo de batalha resultou numa maior aproximação do Coronel dos seus homens, um mundo masculino com o qual nunca tinha privado de tão perto. Este universo de masculinidade estimulou-o a tomar partido da situação de domínio que a sua família usufruía para resolver questões de índole militar e, muitas vezes, de carácter político.

Nas missivas que redigia, sobretudo para a família, descortinamos o seu envolvimento na comunidade anti-esclavagista, a sua autorreflexão sobre o significado da guerra e o constante alargamento do fosso entre as suas esperanças e a realidade do conflito. A experiência de Shaw neste conflito pode ser considerada um microcosmo do próprio conflito, pois à medida que este se desenrolava, propiciava a sua ascensão na carreira militar, conforme se pode ler no prefácio de *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*:

Within a week of Fort Summer he marched into Washington and swore before Lincoln that he would fight for the Union. Three months later, after training at Brook Farm and upon singing “John Brown’s Body” as he strode into Harper’s Ferry, Shaw began to reflect that the war was about more than nationhood. After his friends and fellows began to die, Shaw grew into a competent officer and into a man who hoped that the higher goal of freedom could be achieved by a northern victory. (Duncan 1992: xvi)

A carta foi o meio que Robert utilizou para manter os ausentes presentes na sua vida, de modo a manter acesa a chama do amor por Annie, mas também os laços que o uniam aos pais, irmãs, bem como aos restantes familiares e amigos. Ao encurtar a distância que os separa, ameniza o sentimento de saudade e, neste caso, o registo escrito desses vínculos, manteve-se para além da morte, conferiu-lhe a ideia de eternização.

Sendo a carta uma mensageira fiel que interpreta o nosso ânimo aos ausentes, em que manifestamos o que queremos que eles saibam, Shaw serve-se dela para fazer uma confissão do seu sentir relativamente a determinadas situações que extravasam o seu domínio, dos seus sentimentos de saudade e, algumas vezes, de um certo desânimo causado pela distância que os separa.

Ao tornar Shaw, o interlocutor, presente para o destinatário (familiares e amigos), a carta assume como sua função primordial a troca de assuntos de interesse comum para

ambos, corporificando o signatário para o recetor através da adequação da linguagem, da clareza na explicação dos assuntos e a brevidade, mas também no tom coloquial adotado, tratando-se de uma conversa feita em ausência. Todavia, a troca de assuntos, acontecimentos e vivências que se efetua resulta de um processo que envolve alguma reflexão. As suas missivas são uma manifestação da sua experiência pessoal e da sua vida interior, mas também um testemunho do quotidiano da guerra, e transcendem o seu tempo para dar significado ao nosso próprio. A importância da carta é explicada por Sartre: “A carta é o relato subjetivo de um evento (...) [que] ainda que recente, já vem repensado e explicado: a carta sempre supõe uma defasagem entre o fato (que pertence a um passado próximo) e o seu relato, feito posteriormente e num momento de lazer.” (Sartre 1999: 122)

Apesar de termos abordado diferentes obras artísticas que se inspiraram num acontecimento histórico específico, não podemos perder de vista que um dos nossos objetos de estudo é o texto fílmico *Glory*, do cineasta Zwick, que reconhece que para além da importância que o filme tem em virtude da temática e do modo como a aborda, o seu impacto foi avassalador, na medida em que não nos podemos dissociar do papel preponderante que esta obra tem na disseminação do passado ao ser objeto de estudo em escolas e na viagem emocional e espiritual que proporciona ao público em geral.

And the interesting thing about this movie, I think is that of all the movies I've made, it's had several lives. There was its life when it first came out. There was what it meant to Denzel when he won his Oscar and me for my career. But there's also what it's come to mean to schools and to teachers.³²⁰

Procedemos à análise do filme através da decomposição do mesmo recorrendo às imagens, ao som e à sua estrutura com o intuito de interpretar e compreender o seu conteúdo de modo a perceber o seu enquadramento cultural, político e social, mas também os seus aspetos formais. Procedemos à separação dos elementos com o intuito de os identificar, mas apreendendo a articulação entre os mesmos. Consequentemente, a análise que efetuámos de *Glory*, fundamentada numa escolha de carácter pessoal de determinadas cenas ou sequências, foi feita de modo a que a seleção apresentasse vários níveis de significação.

A problematização de acontecimentos históricos feita pelos realizadores de Hollywood tem, muitas vezes, sido alvo de apreciações negativas. Num processo

³²⁰Transcrição retirada dos comentários do realizador, inseridos nas Special Features do DVD.

semelhante à recepção da adaptação de textos literários ao cinema também a utilização de acontecimentos históricos pela sétima arte se encontra sujeita a uma miríade de críticas colocando-se, em lugar de destaque, a questão da fidelidade e a inexatidão/imprecisão dos acontecimentos históricos no filme de longa-metragem.

Os filmes históricos não pretendem narrar o passado com precisão, na medida em que propõem reconstruções fruto da investigação histórica, mas ficcionadas e resultantes da aplicação de um conjunto de técnicas e recursos particulares do meio fílmico aliadas à utilização de linguagem metafórica e simbólica. Assim, a transmutação semiótica que se processa aquando da adaptação de um acontecimento histórico ao cinema, não pode ser avaliada segundo o critério da fidelidade ao mesmo, mas sim quanto ao papel preponderante que o cinema tem na divulgação do conhecimento histórico, apesar das distorções e da trivialização da história, bem como da superficialidade da abordagem proposta pelo filme serem relevantes para a disseminação do conhecimento histórico.

O texto fílmico, sendo o produto de uma arte com uma estética e uma linguagem próprias, veicula o conhecimento histórico de acordo com as suas particularidades, logo as distorções apresentadas, em especial, a nível temporal, advêm do facto de um filme ter uma duração média aceitável, logo o realizador tem de recorrer a mecanismos que lhe permitam cumprir essa faceta, procedendo à condensação dos acontecimentos, às deslocações temporais, alterações que pressupõem a criação de uma narrativa coerente.

Do nosso ponto de vista, apesar das inúmeras críticas que são feitas aos longas-metragens históricos, a superficialidade das informações apresentadas neste tipo de filmes contribui para a disseminação do conhecimento histórico, pois à semelhança do que aconteceu ao produtor quando viu o Memorial, também o público pode ser induzido a pesquisar no sentido de aprofundar os conhecimentos apresentados na obra fílmica.

A abordagem intertextual proposta por Zwick em *Glory* situa-se além do critério de fidelidade, que como vimos, está isento de qualquer sentido à luz das teorizações seguidas neste trabalho, que assentam no conceito de adaptação como “transferência de energia criativa”, usando as palavras de Stam, que tem em consideração a questão indissociável da problemática da adaptação, fundamentada que meios distintos produzem objetos estéticos com características idiossincráticas.

Para além dos aspetos ligados à ficcionalização dos acontecimentos históricos, das narrativas fílmicas estarem imbuídas de características singulares fruto da especificidade do meio, elas são também um reflexo do tempo em que surgiram.

O impacto que o texto fílmico teve no final da década de 1980, do século XX, associado aos diferentes momentos em que se efetuaram as publicações das obras em que o mesmo se baseou leva-nos a concluir que os negros “Para realizarem o seu sonho americano e poderem beneficiar da liberdade e da democracia, (...) tiveram, de atravessar três fronteiras: a da escravatura, o sul e a cor.” (Pires 1996: 214)

Embora ao longo dos tempos muitos passos tenham sido dados pela comunidade negra em direção à efetivação dos seus direitos ainda hoje existem grandes assimetrias na terra da democracia, da igualdade e da liberdade.

Retornando ao ano de 1835, Alexis de Tocqueville, após uma viagem que efetuou ao país, escrevia no seu livro *Democracy in America* que a Emancipação dos escravos estava longe de se realizar, embora estivesse convencido que o seu destino estava ligado ao dos brancos, acreditava que estas duas raças, incapazes de se separarem jamais se misturariam. Indo mais longe, Tocqueville vaticinava que os infortúnios do país advinham da sua presença no mesmo território e mesmo que conseguissem a sua liberdade, continuariam a ser estranhos. Esta transcrição da sua obra ilustra bem o seu sentir relativamente a esta questão:

The Indians will perish in the same isolated condition in which they have lived, but the destiny of the Negroes is in some measure intimately connected with that of the Europeans [the white Americans]. These two races are connected to each other without truly mixing; and they are unable to separate completely or to combine. The most formidable of all the ills that menace the future of the United States comes from the presence of a black population on its territory. (...) the modern slaves differs from his master not only in his condition but in his origin.

You may set the Negro free, but you cannot make him other than an alien to the European [the white American] (...) His physiognomy is to our eyes hideous, his understanding weak, his tastes low; and we are almost inclined to look upon him as a being intermediate between man and the brutes. (Tocqueville 1835: 290)

Quase cento e oitenta anos depois, as suas previsões sobre o futuro da América não se concretizaram na totalidade. Em primeiro lugar, as duas raças coabitam no mesmo território, mas em espaços ou em bairros habitacionais bem díspares, embora haja exceções. O acesso à educação, ao trabalho e aos cuidados de saúde é feito de acordo com o estatuto que conseguiram alcançar na sociedade americana. Porém, a miscigenação é

uma realidade, na medida em que as relações e os casamentos inter-raciais fazem parte da realidade americana não são recentes tendo ocorrido ao longo da História dos Estados Unidos. Pensamos que a validade da questão da integração patente na seguinte afirmação: “You may set the Negro free, but you cannot make him other than an alien to the European [the white American]” se mantém, pois a liberdade alcançada com a aprovação de muitos direitos cívicos facultou-lhe o acesso a uma miríade de oportunidades. Infelizmente, muitos afro-americanos ainda continuam a ser vítimas de discriminação, em virtude da sua origem, que não os insere nos países africanos de origem nem lhes permite uma integração efetiva na sociedade americana.

Um sinal de mudança nas mentalidades foi, indubitavelmente, a eleição de Barack Obama para a presidência, um evento incomum na história do país, que restituiu ao cidadão negro a perspectiva do fim da sua exclusão e do silenciar das acusações de parcialidade nacional no que diz respeito ao seu lugar como americanos, mas também a esperança da unidade nacional que assenta, sobretudo, na junção de esforços de modo a que a aceitação seja possível, conforme diz Obama:

But I have asserted a firm conviction - a conviction rooted in my faith in God and my faith in the American people - that working together we can move beyond some of our old racial wounds, and that in fact we have no choice is we are to continue on the path of a more perfect union.³²¹

À semelhança de Obama também o realizador Zwick ao contar a história do ponto de vista do branco pretende que o foco do filme não se situe em Shaw ou nos oficiais, mas no “the coming together of the regiment, in all its aspects”³²², desse modo explora o tempo em que brancos e negros se juntam em prol de uma causa justa e digna, na tentativa de reexaminar a história e de dar destaque a esta minoria excluída.

³²¹Barack Obama’s Speech on Race and Reverend Wright.
<http://chicago.about.com/od/chicagopeople/a/ObamaSpeechRace_4.htm> Consultado em março de 2012.

³²²Michelle P. Perry. “An Interview with Edward Zwick, Director of the film *Glory*.” Volume 109 >> Issue 60: Wednesday, January 24, 1990. The tech online edition.
<<http://tech.mit.edu/V109/N60/zwick.60a.html>> Consultado em março de 2012.

Bibliografia

Bibliografia Primária

Burchard, Peter. *One Gallant Rush*. New York: St.Martin's Press. 1965.

Kirstein, Lincoln. *Lay this Laurel*. Eakins Press Foundation. 1973.

Lowell, Robert. *Aos Mortos da União*. Trans. Mário Avelar. Assírio & Alvim: Lisboa, 1993.

Duncan, Russell, ed., *Blue-Eyed Child of Fortune: The Civil War Letters of Colonel Robert Gould Shaw*, University of Georgia Press, 1992.

Glory. Dir. Edward Zwick. Perf. Matthew Broderick, Denzel Washington, Cary Elwes and Morgan Freeman. 1989. Columbia TriStar Pictures.

Glory Script - Dialogue Transcript.

<http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/g/glory-script-transcript-denzel-washington.html> Consultado em janeiro 2012.

Bibliografia Secundária

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1994.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 5ªed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

_____. *Os pensadores*. São Paulo, Editora Nova Cultural. 1996.

Almeida, Manuel Faria. *Cinema Documental: História, Estética e Técnica Cinematográfica*. Porto: Edições Afrontamento, 1982.

Audet, René. Claude Romano, Laurence Dreyfus, Carl Therrien, Hugues Marchal. *Narrativity: How Visual Arts, Cinema and Literature are telling the world today*. Paris: DIS VOIR, 2007.

Alves, José. *História Universal: Século XX – De 1945 à Actualidade*. Vol. 19. Lisboa: Ed. Oceano. s.d.

Aumont, Jacques e Michel Marie. *A Análise do Filme*. Lisboa : Edições Texto & Grafia, 2009.

Avelar, Mário. *História(s) da Literatura Americana*. Lisboa: Universidade Aberta. 2004.

Avellar, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Projecto Frankfurt, 1994.

Axelrod, Steven Gould. Helen Deese. ed. *Robert Lowell – Essays on Poetry*. Cambridge: Cambridge UP. 1986.

Barta, Tony. ed., *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Westport: Praeger: 1998.

Barthes, Roland. *Aventuras Semiológicas*, São Paulo, Perspectiva, 1989.

Bazin, André. *O que é o Cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

Bedford, Henry F., Trevor Colbourn and James H. Madison. *The Americans: A Brief History*. 4th ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1972.

Beidler, Philip D. *American Literature and the Experience of Vietnam*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1982.

Beja, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979.

Belton, John. *American Cinema/American Culture*. 3rd ed. New York: McGraw-Hill, 2009.

Blatt, Martin H., Thomas J. Brown, and Daniel Yacovone, eds., *Hope and Glory: Essays on the Legacy of the Fifty-Fourth Massachusetts Regiment*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2001.

Bluestone, George. *Novels into Films*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1957.

Boatwright, Howard. ed., *Essays before a Sonata, The Majority, and Other Writings*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks – An Interpretive History of Blacks in American Films*. 4th ed. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2004.

Bordwell, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Ramos, Fernão Pessoa.” (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 278-279. vol. II.

Bourdé, Guy e Martin, Hervé. *As Escolas Históricas*. Lisboa: Editora Europa-América, 2000.

Brito, João Batista. “Texto literário e filme: como ler o confronto?” *Literatura no Cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

Brodey, Kenneth. *History of the United States*. Milano: La Spiga, 1993.

Burke, Peter. *A Escola dos Annales (1920-1989): A Revolução Francesa da*

Historiografia. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

Cameron, Kenneth M.. *America on Film: Hollywood and American History*. New York: Continuum, 1997.

Canudo, Ricciotto. *L'Usine aux Images*. (ed. Jean-Paul Morel & Giovanni Dotoli), Paris: Séguier Arte Éditions, 1995.

Capelato, Morettin, Napolitano e Saliba. *História e Cinema – Dimensões históricas do audiovisual*. (2ª ed.). São Paulo: USP, 2011.

Cardoso JR., Hélio Rebello. “Narrativas e totalidades como problemas na historiografia – um estudo de dois casos.” in: Malerba, J. (org.). *A velha história*. Campinas: Papirus, 1996. p. 179-188.

Carr, E.H. *What is History?*. 2nd ed. London, Penguin. 1987.

Cashman, Sean Dennis. *America in the Gilded Age*. 3rd edition, New York University Press, 1993.

Chafe, William H. and Harvard Sitkoff. eds. *A History of our Time*. 3rd ed. Oxford: Oxford UP, 1987.

Chopra-Gant, Mike. *Cinema and History – The Telling of Stories*. London: Wallflowers, 2008.

Comparato, Doc. *Da Criação ao Guião – A Arte de Escrever Para Cinema e Televisão*. Lisboa: Pergaminho, 1992.

Conrad, Joseph. *The Nigger of the Narcissus*. London: J.M. Dent and Sons, 1945.

Corrigan, Timothy. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

Corvisier, André. *O Mundo Moderno*. Lisboa: Edições Ática, 1976.

Cousin, Victor. *Du Vrai, du Beau et du Bien*. Paris: Didier, 1853.

Cousins, Mark. *Biografia do Filme*. Trans. Artur Ramos e Cláudia Ramos. Lisboa: Plátano Editora, 2005.

Coutinho, Afrânio. *Notas de teoria literária*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Craven, Wayne. *American Art and Culture*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers: New York, 1994.

Crèvecoeur, J. Hector St. John de. *Letters from an American Farmer*. New York: Fox Duffield & Company, 1904.

Demétrio. *Sobre el estilo*. Introducciones, traducciones y notas de José García López. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

Denize, Aquino, Jacques Óscar. *História das Sociedades: Das Sociedades Modernas às Sociedades Actuais*. Rio de Janeiro: Editorial Record, 1999.

Dickinson, Emily. *The letters of Emily Dickinson*. ed. Thomas Johnson. Cambridge, MA: The Belknap Press; London: Harvard University Press, 1960.

_____. *The poems of Emily Dickinson*. ed. E. W. Franklin. Cambridge, MA: The Belknap Press; London: Harvard University Press, 1998 (3 vols.).

Diniz, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

Dittmar, Linda and Gene Michaud. eds. *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.

Droz, Bernard and Anthony Rowley. *História do Século XX*. Vols. 2, 3, 4. Lisboa: Publicações D.Quixote, 1988.

Duncan, Russell. *Where Death and Glory Meet: Colonel Robert Gould Shaw and the 54th Massachusetts Infantry*. Georgia: University of Georgia Press, 1999.

Eisenstein, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Ltda. 1990.

Ellwood, David W. ed. *Movies as History: Visions of the Twentieth Century*. Trupp: Sutton Publishing: History Today, 2000.

Emerson, Ralph Waldo. *Essays and English Traits*. Vol. V. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14.

_____. “Historic Notes of Life and Letters in New England”, *The Portable Emerson*, ed. Mark van Doren, Harmondsworth, Penguin, 1977.

Emilio, Luis F. *Brave Black Regiment: The History of the Fifty-Fourth Regiment of Massachusetts Volunteer Infantry 1863-1865*. Boston: Da Capo Press, 1995

Fáraco, Carlos Emílio; Moura, Francisco Marto. *Língua e literatura*. São Paulo, Ática. 1998.

Febvre, Lucien. *Combates pela História*. 2ª ed. Editora Presença: Lisboa, 1989.

Fellini, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.

Ferrés, Joan. *Vídeo e educação*. Artes Médicas: Porto Alegre; 1996.

Ferro, Marc. *Cinema and History*. (trans.) Naomi Greene. Detroit: Wayne State UP

_____, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 2003.

Francis, Richard. *Individual and Community at Brook Farm, Fruitland, and Walden*. Cornell UP. 1997.

Gallagher, Gary. *Causes Won, Lost, and Forgotten-How Hollywood and Popular Art Shape What we Know about the Civil War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.

Gardies, René. *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa : Edições Texto &Grafia, 2008.

Geadá , Eduardo. *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____, *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____, *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985

Genette, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. in: *Análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da revista Communications*. Petrópolis, Vozes. 1971.

Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 6th ed. New York: The Modern Language Association of America, 2006.

Gimferrer, Pere. *Cine y Literatura*. Barcelona: Editorial Planeta, 1985.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: IndianaUniversity Press. 1987.

Greenthal, Hathryn et al. *American Figurative Sculpture in the Museum of Fine Arts Boston*. Northeastern University Press, 1986.

Griffith, Mrs. D. W. *When the Movies Were Young*. New York: E. P. Dutton & Company. 1925.

Guarneri, Carl, J. *The Utopian Alternative Fourierism in nineteenth-century America*. Cornwell UP, 1994.

Guerrero, Ed. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple UP, 1993.

Hamilton, Saskia, ed. *The Letters of Robert Lowell*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2005.

Hillstrom, Kevin and Laurie Collier Hillstrom. *The Vietnam Experience: A Concise Encyclopedia of American Literature, Songs, and Films*. London: Greenwood Press, 1998.

História Universal. Círculo de Leitores e Bertelsmann Lexikothek Verlag GmbH, Vol. III e IV, 1989.

Holloway, Mark. *Heavens on Earth: Utopian Communities in America 1680-1880*. New York: Library Publishers. 1951.

Iggers, George G. *Historiography in the Twentieth Century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. New England: Wesleyan University Press, 1996.

Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film*. Harcourt, Brace: New York, 1939.

Jan, Bone, Ron Johnson. *Understanding the Film: An Introduction to Film Appreciation*. Illinois: NTC Publishing Group, 1996.

Johnpoll, Bernard K. . *The Impossible Dream: The Rise and Demise of the American Left*. Westport: Greenwood Press. 1981.

Kammen, Michael. *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*. New York: Pantheon Books, 1991.

- Kirkpatrick, John. (ed.) *Charles E. Ives: Memos*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.
- Kristeva, Júlia. *Introdução à Semanálise*. 2ª ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva. 2005.
- Laidler, Harry, W. *History of Socialist Thought*. New York: Thomas Y Cromwell.1927.
- Le Goff, Jacques, et all. *A Nova História*. Trans. Ana Maria Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.
- Le Goff, Jacques, Roger Chartier and Jacques Revel. *A Nova História*. Trans. Maria Helena Arinto Rosa Esteves. Coimbra: Almedina, 1990.
- Les, Juan A. Hernandez. *Cinema e Literatura: A Metáfora Visual*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- Lotman, Yuri. *Estética e Semiótica*.Lisboa: Editorial Estampa: Lisboa, 1978.
- Luedetke, Luther S. *Making America: The Society and Culture of the United States*. United States Information Agency.
- Martin, Marcel. *Le Langage Cinématographique*. Paris: Éditions du Chef, 1985.
- Marwick, Arthur. *The Sixties, Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States: 1958-1974*. Oxford: OUP, 1999.
- Mcfarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Mercado, Gustavo. *O Olhar do Cineasta: Aprenda (e quebre) as Regras de Composição Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- Metz, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1971.

Meyers, Jeffrey. *Robert Lowell Interviews and Memoirs*. Michigan: Michigan UP, 1988.

Morin, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Trans. António-Pedro Vasconcelos. Relógio D'Água Editores. 1997.

Morris, Peter. "Re-thinking Grierson: The Ideology of John Grierson". in T. O'Regan & B. Shoemith eds. *History on/and/in Film*. Perth: History & Film Association of Australia, 1987.

Moscariello, Angelo. *Como Ver um Filme*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

Morris, Beja. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979.

Muse; Eben J. . *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*. London: The Scarecrow Press, Inc.,1995.

Musée des Augustins, Toulouse. *Augustus Saint-Gaudens 1848-1907 Un maître de la sculpture américaine*. Somogy, Editions D'Art, 1999.

Naremore, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

Nogueira, Luís. *Manuais do Cinema I – Laboratório de Guionismo*. Livros LabCom Books, 2010.

_____. *Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos*. Livros LabCom Books, 2010.

_____. *Manuais do Cinema III - Planificação e Montagem*. Livros LabCom Books, 2010.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UIP: 2001.

Novóá, Jorge, e Nova, Cristiane (Org.). *Interfaces da história: Caderno de Textos*. V. 1, n. 1. Salvador: Bahia, 1998.

O'Callaghan, Bryn. *An Illustrated History of the USA*, Harlow: Longman, 1997.

Países, Povos e Continentes. Círculo de Leitores e Bertelsmann Lexikothek Verlag GmbH, Vol. II, 1988.

Palmer, William J. *The Films of the Seventies: A Social History*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1987.

_____. *The Films of the Eighties: A Social History*. Southern Illinois UP: Carbondale, 1995.

Pines, Jim. "American Movies: The Black Presence in American Cinema". in *The Oxford History of Cinema - The Definitive History of Cinema Worldwide*, ed., Geoffrey Nowell-Smith. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 497-509.

Pires, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.

Platão. *A República*. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

Ramos, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC. 2005.

Ramalho, Maria Irene. *Literatura Norte-Americana*. Lisboa: Universidade Aberta: 1999.

Reinato, Eduardo José. "A Escola dos Annales e a "Nouvelle Histoire". In: *A História da História*. Alencar, Maria Amélia (Org.). Goiânia: Ed. da UCG, 2002.

Reis, António. *Linguagem Cinematográfica: Introdução à História, Sociologia e Estética do Cinema*. Porto: Cinema Novo, 1994.

Reis, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

- Reis, José Carlos. *A história entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Ática, 1996.
- Rémond, René. *Introdução à História do nosso Tempo: Do Antigo Regime aos Nossos Dias*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- Rowe, John Carlos, Rick Berg. *The Vietnam War and American Culture*. New York: Columbian UP, 1991.
- Rhode, Eric. *A History of the Cinema from its Origins to 1970*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- Richardson, Robert. *Literature and Film*. Bloomington: Indiana UP, 1973.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1994. Tomo I.
- Roquette, J. I. *Código o Bom-Tom, ou, Regras da Civilidade e de Bem Viver no Século XIX*. (Org.) Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*. London: Harvard, 1995.
- _____. *History on film, film on history*. New York: Longman/Pearson, 2006.
- Ross, Steven J. ed. *Movies and American Society*. New York: Blackwell Publishing Malden, 2002.
- Saint-Gaudens, Homes. *The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens*. Vol. I. New York: The Century Co. 1913.
- Sartre, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- Schlesinger, Arthur M. , Jr. . *The Cycles of American History*. Mariner Book, 1999.

Shohat, Ella; Stam, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Silva, Vítor M. Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa, Universidade Aberta, 1990.

_____. *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1982.

Simmon, Scott. *The Films of Griffith*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Sitkoff, Harvard and William H. Chaffe. eds. *A History of Our Time: Readings on Postwar America*. 3rd ed. Oxford: OUP, 1991.

Slonimsky, Nicolas. *Perfect Pitch: A Life Story*. England: Oxford University Press. 1988.

Smith, Paul. Ed. *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.

Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma*, Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1977.

_____. *The Film in History: Restaging the Past*, Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1980.

Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Centros de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2001.

_____. *Literatura & Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.

Stam, Robert. *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000.

_____. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

Swafford, Jan. *Charles Ives: A Life with Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1996.

Sylvers, Malcolm. *Os Estados Unidos entre Domínio e Declínio*. Trans. Inês Guerreiro. Porto: Campo das Letras, 2001.

The Monument to Robert Gould Shaw: Its Inception, Completion, and Unveiling, 1865-1897. Boston: Houghton Mifflin, 1897.

Tin, Emerson (org.) *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsisio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

Todorov, T. *Poética da Prosa* (M. de S. Cruz, Trad.). Lisboa: Edições 70. 1971.

Vanoye, Francis, and Anne Goliot-Lété. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. São Paulo: Papyrus Editora, 2005.

Venuti, Lawrence. (ed.) *The Translation Studies Reader 2000*. 2nd ed., London & New York: Routledge, 2002.

Veyne, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora da UNB, 1982.

Vovelle, Michel. "Iconografia e história das mentalidades", in *Ideologias e mentalidades*, São Paulo, Brasiliense, 1987.)

Zakaria, Fareed. *O Futuro da Liberdade – A Democracia Iliberal nos Estados Unidos e no Mundo*. Lisboa: Gradiva, 2004.

Warner, Michael. *The Letters of the Republic. Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America*, 2^aed., Cambridge and London, Harvard University Press, 1995.

Wetta, Frank J., and Stephen Curley. *Celluloid Wars: A Guide to Film and the American Experience of War*. 3ª ed., London: Greenwood Press, 1992.

White, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

Woodward, C. Vann. ed. *The Comparative Approach to American History*, New York: Basic Books, Inc., 1968.

Artigos

Blight, David W. "The Meaning or the Fight: Frederick Douglas and the Memory of the Fifty-Fourth Massachusetts." *Massachusetts Review* 36 (Spring 1995).

Canby, Vincent. "Glory." *New York Times* 4 August 1989 5-7.

Couto, José Geraldo. "A invenção da história". *Folha de São Paulo*. Caderno MAIS: 11 de setembro. 1994.

Ebert, Roger. "Glory." 27 October 1989 8-11. 27.

Mitchell, Elvis. "History on Film: Glory and the Fifty-fourth Massachusetts Regiment." Public Symposium, May 30, 1997.

Filmografia

Abraham Lincoln. Dir. D.W. Griffith. Perf. Walter Huston, Una Merkel, William L. Thorne. 1930. United Artists.

<<http://www.youtube.com/watch?v=LYEn0adalUA>> 3 janeiro 2013.

CSA: The Confederate States of America. Dir. Kevin Willmott. Perf. Rupert Pate, Evamarii Johnson, Larry Peterson. 2004. IFC Films.

<http://www.youtube.com/watch?v=FJJtH_5vcmM> 21 outubro 2012.

Gettysburg. Dir. Ronald F. Maxwell. Perf. Tom Berenger, Jeff Daniels, Martin Sheen. 1993. Turner Pictures.

<<http://www.youtube.com/watch?v=bTcaRk0ZRJ4>> 23 Abril 2013.

Gone With the Wind. Dir. George Cukor. Perf. Vivien Leigh, Clark Gable, Hattie McDaniel, Olivia De Havilland, and Leslie Howard. 1939. MGM.

Lincoln. Dir. Steven Spielberg. Daniel Day-Lewis, Sally Field, David Strathairn, Joseph Gordon-Levitt, James Spader, Hal Holbrook, Tommy Lee Jones. 2012. Touchstone Pictures, DreamWorks Studios, Reliance Entertainment, Participant Media, Amblin Entertainment, The Kennedy/Marshall Company.

Santa Fe Trail. Dir. Michael Curtiz. Perf. Errol Flynn, Olivia de Havilland, Raymond Massey and Ronald Reagan. 1940. Warner Brothers Pictures.

<<http://www.youtube.com/watch?v=qnRNX9gDs-U>> 21 março 2013.

Shenandoah. Dir. Andrew V. McLaglen. James Stewart, Doug McClure, Glenn Corbett, Patrick Wayne, Katharine Ross, Rosemary Forsyth. 1965. Universal.

The Birth of a Nation. Dir. David W. Griffith. Perf. Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Mirian Cooper. 1915. Epoch Producing Corporation.

The Horse Soldiers. Dir. John Ford. Perf. John Wayne, William Holden, Constance Towers, Judson Pratt, Hoot Gibson. 1959. United Artists.

<<http://www.youtube.com/watch?v=VbJyU7lWyO4>> 30 outubro 2012.

The Red Badge of Courage. Dir. John Huston. Perf. Audie Murphy, Bill Mauldin, Douglas Dick. 1951. MGM.

Young Mr. Lincoln. Dir. John Ford. Perf. Henry Fonda, Alice Brady, Marjorie Weaver, Richard Cromwell, Donald Meek, Eddie Quillan, Ward Bond. 1939. Twentieth Century Fox.

<<http://www.youtube.com/watch?v=BJKWguqabUU>> 20 dezembro 2012.

ABC NEWS.Rodney King tape on national news.flv. 24 julho 2013.

<<http://www.youtube.com/watch?v=SW1ZDIXiuS4>>

ABC NEWS - Moment of Crisis: Anatomy of a Riot — Documentary 1992 Los Angeles Riots.24 julho 2013.

<<http://www.youtube.com/watch?v=815lhhdsVgU>>

BBC Storyville: American Idol - Ronald Reagan Documentary. 23 Março 2012.

<<http://www.youtube.com/watch?v=Jz4BvgTKQIE>>

Revistas

Denise von Glahn Cooney. *The Musical Quarterly*. Vol. 81, No. 1 (Spring, 1997), p. 13-50.

Nova, Cristiane. “O Cinema e o Conhecimento da História”. In: *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*. Salvador, v.2, n. 3. 1996.

Novoa, Jorge. “Apologia da relação cinema-história”. In: *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*. Salvador, v.1, n. 1. 1998. p. 105-116

Richard Schickel. “100 Years of Hollywood”. In *American Film*. United States Information. 1992.

Publicações Online

Biblioteca Digital da UNICAMP. Emerson Tin. Em Buca do “Lobato das Cartas”: A Construção da Imagem de Monteiro Lobato Diante se seus Destinatários.

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000418763&fd=y>>

Consultado em janeiro de 2012.

Bryant, Linda Allen. "Slavery and Miscegenation [inter-racial marriage] in America."
<<http://www.westfordlegacy.com/History/slavedoc.html>> Consultado em agosto de 2008.

Catelli, Rosana Elisa. "Cinema e Educação em John Grierson".
<<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/cineducemgrierson.htm>> Consultado em janeiro de 2008.

Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins. José Onofre. "Linguagem Literária e Linguagem Cinematográfica".
<http://www.celpsyro.org.br/v4/html/linguagem_literaria.htm> Consultado em fevereiro de 2008.

Emerson, Ralph Waldo. "Nature".
<<http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/emerson/nature-contents.html>>
Consultado em junho 2010.

Fox, Austin M. Saint-Gaudens and Buffalo.
< <http://ah.bfn.org/a/elmwd/1285/s-g/>>. Consultado em julho de 2007.

Furtado, Jorge. "A Adaptação Literária para Cinema e Televisão."
<<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>> Consultado em fevereiro de 2008.

John Simon Guggenheim Memorial Foundation –
<<http://www.gf.org/about-the-foundation/the-fellowship/>> Consultado em maio de 2011.

Jorgensen, Peter. "The Making of 'Glory.'"
<<http://www.latinamericanstudies.org/civil-war/Glory.pdf>> Consultado em janeiro 2010.

Kehrwald, Isabel Petry. “Ler e escrever em artes visuais”.

<<http://www.ceap.br/material/MAT16052013173640.pdf>> Consultado em março de 2013.

Klepsidra. *O Positivismo, os Annales e a Nova História*. Angela Birardi, Gláucia Rodrigues Castelani, Luiz Fernando B. Belatto.

<[http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2007/doc%20\(51\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2007/doc%20(51).pdf)> Consultado em agosto de 2007.

Kornis, Mônica Almeida. “História e Cinema: um debate metodológico.”

<http://www.cliohistoria.110mb.com/videoteca/textos/historia_cinema.pdf> Consultado em agosto de 2007.

Los Angeles Times. Charles Champlin. “Threads That Led to the Making of “Glory””.

< http://articles.latimes.com/1990-01-18/entertainment/ca-423_1_kevin-jarre> Consultado em março de 2010.

Lowell, Robert. For the Union Dead .

<<http://www.poets.org/poems/poems.cfm?prmID=1051>> Consultado em junho de 2008.

Lustosa, Isabel. “A História da História.”

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/isabel_lustosa/artigos/resenhas/main_isabel_nova...> Consultado em julho de 2007.

Mcemrys, Aaron. “Brook Fram”.

<<http://www25.uua.org/uuhs/duub/articles/brookfarm.html>> Consultado em dezembro 2011.

Naveira, Olivia Pavani. “Os Annales e as suas influências com as Ciências Sociais”.

<<http://www.klepsidra.net/klepsidra16/annales.htm>> Consultado em agosto de 2007.

Nepomuceno, Luis André. “Identidades imaginadas: uma autobiografia romântica nas cartas de Emily Dickinson”. In Remate de Males. v. 31, n. 1-2 (2011).

< <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/1354>> Consultado em agosto de 2013.

Novais, Rita. Obvious. “Georges Méliès – O Mestre dos Efeitos Especiais”.

<http://obviousmag.org/archives/2009/06/georges_melies.html#ixzz1QrxArnpn>

Consultado em agosto de 2007.

O Olho da História n.5.

<<http://pt.scribd.com/doc/92990763/ROSENSTONE-Robert-Historia-Em-Imagens-Historia-Em-Palavras-pdf>> Consultado em agosto de 2007.

Penafria, Manuela. “Ouvir imagens e ver sons.” Biblioteca Online de Ciências da Comunicação.

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=penafria_som_e_doc.html#foot720>

Consultado em maio 2010.

Pesavento, Sandra Jatahy. « História & literatura: uma *velha-nova* história », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006.

< <http://nuevomundo.revues.org/1560>>. Consultado em agosto de 2007.

Ralph Waldo Emerson. “The American Scholar”.

<<http://www.emersoncentral.com/amscholar.htm>> Consultado em junho de 2010.

Rhines, Jesse A. *Black Film/White Money*. New Brunswick: Rutgers UP, 1996.

RushLimbaugh.com Home. 13 maio 2010<<http://www.rushlimbaugh.com>>.

Stam, Robert. “Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade”.

Ilha do Desterro Florianópolis nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006. Universidade Federal de Santa Catarina. <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775/9004>>

Consultado em maio de 2009.

s.a., ABC NEWS. Martin Luther King's Speech: 'I Have a Dream' - The Full Text.

<<http://abcnews.go.com/Politics/martin-luther-kings-speech-dream-full-text/story?id=14358231&page=2#.UefYc9LUINA>>

Consultado em novembro de 2007.

s.a., American Masters.

<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/saint-gaudens_a.html>

Consultado em junho 2008.

s.a., Augustus Saint-Gaudens.

<<http://www.bronze-gallery.com/sculptors/artist.cfm?sculptorID=104>> Consultado em junho 2008.

s.a., Augustus Saint-Gaudens's Memorial to Robert Gould Shaw and the Massachusetts fifty-fourth Regiment.

<<http://www.nga.gov/feature/shaw/home.htm>>. Consultado em junho 2008.

s.a., Augustus Saint Gaudens: American Sculptor of the Gilded Age.

<<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa480.htm>>. Consultado em junho 2008.

s.a., Bartleby.com. Great Books Online. Inaugural Addresses of the Presidents of the United States. Jimmy Carter Inaugural Address Thursday, January 20, 1977.

<<http://www.bartleby.com/124/pres60.html>> Consultado em setembro de 2009.

s.a., Boston - Boston Common: Shaw.

<<http://www.flickr.com/photos/wallyg/493458560/>> Consultado em junho de 2008.

s.a., Casa de Cinema de Porto Alegre.

<<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>> Consultado em fevereiro 2008.

s.a., Cornell University Law School. Legal Information Institute. US Constitution. 13th, 14th and 15th Amendments.

<<http://www.law.cornell.edu/constitution/amendmentxiv>> Consultado em dezembro 2011.

s.a., Dialog International. “Robert Lowell’s Letter to FDR”.
<http://www.dialoginternational.com/dialog_international/2008/08/robert-lowells.html>
consultado em junho 2013.

s.a., Esboço Inicial do Memorial.
<<http://www.nga.gov/feature/shaw/>> Consultado em maio 2008.

s.a., Filmtracks – Modern Soundtracks Reviews.
<<http://www.filmtracks.com/titles/glory.html>> Consultado em outubro de 2011.

s.a., Film site movie review. *The Birth of a Nation (1915)*.
<<http://www.filmsite.org/birt.html>> Consultado em janeiro 2008.

s.a., First- Projection of a Moving Picture (To a Paying Audience) – NY.
<http://www.waymarking.com/waymarks/WMGENG_FIRST_Projection_of_a_Moving_Picture_To_a_Paying_Audience_N> Consultado em janeiro 2008.

s.a., Free Photo.com. The Robert Gould Shaw Memorial, Boston, Massachusetts.
<<http://www.freefoto.com/preview/1211-12-76/The-Robert-Gould-Shaw-Memorial--Boston--Massachusetts>> Consultado em junho 2008.

s.a., “História do Cinema.”
<http://www.feranet21.com.br/artes/cinema/historia_cinema.htm> Consultado em março 2008.

s.a., In All Its Glory, the 54th Mass Marches Into Washington .
<<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/arts/shaw.htm>>. Consultado em junho 2008

s.a., IV Semana de Estudos do curso de Letras da Universidade Paulista – UNIP, Campus Limeira.

<<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf>> Consultado em dezembro 2010.

s.a., Miller Center- University of Virginia-First Inaugural (January 20, 1993)
Bill Clinton.

<<http://millercenter.org/scripps/archive/speeches/detail/3434>> Consultado em dezembro 2011.

s.a., Picturing America.

<http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide_Chapters/PictAmer_Resource_Book_Chapter_10A.pdf> Consultado em fevereiro 2008.

s.a., President Gerald R. Ford's Message on the Observance of Black History Month, February 10, 1976.

<<http://www.ford.utexas.edu/library/speeches/760074.htm>> Consultado em dezembro 2011.

s.a., *Robert Gould Shaw and the Massachusetts 54th*, 1900.

<<http://www.nga.gov/exhibitions/shawinfo.shtm>> Consultado em junho 2008.

s.a., Robert Shaw Memorial, 1884–1897.

<http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide_Chapters/PictAmer_Resource_Book_Chapter_10A.pdf> Consultado em junho 2008.

s.a., Robert Lowell: Biographical Note.

<http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g_l/lowell/bio.htm> Consultado em junho 2008.

s.a., Robert Lowell: "For the Union Dead".

<<http://www.poets.org/LIT/poet/rlofefst.htm>> Consultado em junho 2008.

s.a., Robert Gould Shaw and the 54th Regiment Memorial.

<<http://www.nps.gov/boaf/site1.htm>> Consultado em junho 2008.

s.a., Sparks Notes: Ronald Reagan.

<<http://www.sparknotes.com/biography/reagan/section8.rhtml>> Consultado em maio de 2011.

s.a., Shaw Memorial .

<<http://www.sgnhs.org/Augustus%20SGaudens%20CD-HTML/Monuments/CivilWar/Shaw1.htm>> Consultado em junho 2008.

s.a., Shaw Memorial.

<<http://www.cr.nps.gov/museum/treasures/html/M/saga7492.htm>>. Consultado em junho 2008.

s.a., The Avalon Project at Yale Law School-Second Inaugural Address of William J. Clinton; January 20, 1997.

<http://avalon.law.yale.edu/20th_century/clinton2.asp> Consultado em dezembro 2011.

The Guardian/NFT- interview Morgan Freeman.

<<http://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,6737,344698,00.html>> Consultado em maio de 2010.

The New York Times. Howard Thompson. "Shenandoah (1965) Civil War Drama".

<<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9806E5DE173EE03ABC4151DFB166838E679EDE>> Consultado em junho 2009.

Universidade de Harvard- Houghton Library.

<http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://blogs.law.harvard.edu/houghtonmodern/files/2011/08/Shaw-death-notice.jpg&imgrefurl=http://blogs.law.harvard.edu/houghtonmodern/2011/08/25/if-i-should-fall-remember-what-you-see-here-robert-gould-shaws-letters-digitized/&h=1214&w=1164&sz=340&tbnid=XxuYlG126zdAzM:&tbnh=90&tbnw=86&zoom=1&usg=__mU_D89SKg_wliwTKub4nCUxJknw=&docid=pWio0SOzXH1zdM&hl=en&sa=X&ei=EK4nUd2FH8iZhQfarICIBA&ved=0CD4Q9QEwAg&dur=388> Consultado em dezembro 2010.

s.a., University of Virginia, Miller Center. Jimmy Carter's "Crisis of Confidence". <<http://millercenter.org/scripps/archive/speeches/detail/3402>> Consultado em julho 2012.

Wagner Pinheiro Pereira. *Cinema e Política na Era Roosevelt: O "American Dream" nos Filmes de Frank Capra (1933 - 1945)*.

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300881347_ARQUIVO_TEXTO_DEWAGNERPINHEIROPEREIRAANPUH2011.pdf> Consultado em julho 2012.

Anexos

Anexo 1

Parte posterior do Shaw Memorial



Inscrição que se encontra na parte posterior do Shaw Memorial

TO THE FIFTY FOURTH / OF MASSACHUSETTS / REGIMENT
INFANTRY / THE WHITE OFFICERS / TAKING LIFE AND HONOR IN
/ THEIR HANDS CAST IN THEIR LOT WITH MEN OF / A DESPISED
RACE UNPROVED IN WAR AND RISKED / DEATH AS INCITERS OF
SERVILE INSURRECTION IF / TAKEN PRISONERS BESIDES
ENCOUNTERING ALL THE / COMMON PERILS OF CAMP MARCH
AND BATTLE / THE BLACK RANK AND FILE VOLUNTEERED
WHEN / DISASTER CLOUDED THE UNION CAUSE SERVED /
WITHOUT PAY FOR EIGHTEEN MONTHS TILL GIVEN / THAT OF
WHITE TROOPS FACED THREATENED / ENSLAVEMENT IF
CAPTURED WERE BRAVE IN ACTION / PATIENT UNDER HEAVY
AND DANGEROUS / LABORS AND CHEERFUL AMID / HARDSHIPS
AND PRIVATIONS / TOGETHER / THEY GAVE TO THE NATION AND
THE WORLD / UNDYING PROOF THAT AMERICANS OF AFRICAN /
DESCENT POSSESS THE PRIDE COURAGE / AND DEVOTION OF
THE PATRIOT SOLDIER / ONE HUNDRED AND EIGHTY THOUSAND
SUCH / AMERICANS ENLISTED UNDER THE UNION FLAG IN /
MDCCCLXIII - MDCCCLXV³²³

³²³Boston - Boston Common: Shaw. Jun. 2010.
<<http://www.flickr.com/photos/wallyg/493458560/>>

Anexo 2

A Speech at the Unveiling of the Robert Gould Shaw Monument³²⁴

Booker T. Washington

May 31, 1897

Boston, Massachusetts

Mr. Chairman and Fellow-Citizens: In this presence, and on this sacred and memorable day, in the deeds and death of our hero, we recall the old, old story, ever old, yet ever new, that when it was the will of the Father to lift humanity out of wretchedness and bondage, the precious task was delegated to Him who, among ten thousand, was altogether lovely, and was willing to make himself of no reputation that he might save and lift up others.

If that heart could throb and if those lips could speak, what would be the sentiment and words that Robert Gould Shaw would have us feel and speak at this hour? He would not have us dwell long on the mistakes, the injustice, the criticisms of the days

"Of Storm and cloud, of doubt and fears, Across the eternal sky must lower; Before the glorious noon appears."

He would have us bind up with his own undying fame and memory and retain by the side of his monument, the name of John A. Andrew, who, with prophetic vision and strong arm, helped to make the existence of the 54th regiment possible; and that of George L. Stearns, who, with hidden generosity and a great sweet heart, helped to turn the darkest hour into day, and in doing so, freely gave service, fortune and life itself to the cause which this day commemorates. Nor would he have us forget those brother officers, living and dead, who by their baptism in blood and fire, in defence of union and freedom, gave us an example of the highest and purest patriotism.

To you who fought so valiantly in the ranks, the scarred and scattered remnant of the 54th regiment, who with empty sleeve and wanting leg, have honored this occasion with your presence, to you, your commander is not dead. Though Boston erected no monument and history recorded not story, in you and the loyal race which you represent, Robert Gould Shaw would have a monument which time could not wear away.

But an occasion like this is too great, too sacred for mere individual eulogy. The individual is the instrument, national virtue the end. That which was 300 years being woven into the warp and woof of our democratic institutions, could not be effaced by a

³²⁴ TeachingAmericanHistory.org. Oct. 2012.

<<http://teachingamericanhistory.org/library/index.asp?document=934>>

single battle, as magnificent as was that battle; that which for three centuries had bound master and slave, yea, North and South, to a body of death, could not be blotted out by four years of war, could not be atoned for by shot and sword, nor by blood and tears.

Not many days ago in the heart of the South, in a large gathering of the people of my race, there were heard from many lips praises and thanksgiving to God for His goodness in setting them free from physical slavery. In the midst of that assemble, a Southern white man arose, with gray hair and trembling hands, the former owner of many slaves, and from his quivering lips, there came the words: "My friends, you forget in your rejoicing that in setting you free, God was also good to me and my race in setting us free." But there is a higher and deeper sense in which both races must be free than that represented by the bill of sale. The black man, who cannot let love and sympathy go out to the white man, is but half free. The white man, who would close the shop or factory against a black man, is but half free. The full measure of the fruit of Fort Wagner and all that this monument stands for will not be realized until every man covered with a black skin, shall, by patience and natural effort, grow to that height in industry, property, intelligence and moral responsibility where no man in all our land will be tempted to degrade himself by withholding from his black brother any opportunity which he himself would possess.

Until that time comes this monument will stand for effort, not victory complete. What these heroic souls of the 54th regiment began, we must complete. It must be completed not in malice, not in narrowness; nor artificial progress, nor in efforts at mere temporary political gain, nor in abuse of another section or race. Standing as I do today in the home of Garrison and Phillips and Sumner, my heart goes out to those who wore gray as well as those clothed in blue; to those who returned defeated, to destitute homes, to face blasted hopes and shattered political and industrial system. To them there can be no prouder reward for defeat than by a supreme effort to place the Negro on that footing where he will add material, intellectual and civil strength to every department of State.

This work must be completed in public school, industrial school and college. The most of it must be completed in the effort of the Negro himself, in his effort to withstand temptation, to economize, to exercise thrift, to disregard the superficial for the real--the shadow for the substance, to be great and yet small, in his effort to be patient in the laying of a firm foundation, to so grow in skill and knowledge that he shall place his services in demand by reason of his intrinsic and superior worth. This, is the key that unlocks every door of opportunity, and all others fail. In this battle of peace the rich and poor, the black and white may have a part.

What lesson has this occasion for the future? What of hope, what of encouragement, what of caution? "Watchman tells us of the night; what the signs of promise are." If through me, an humble representative, nearly ten millions of my people might be permitted to send a message to Massachusetts, to the survivors of the 54th regiment, to the committee whose untiring energy has made this memorial possible, to the family who gave their only boy that we might have life more abundantly, that message would be, "Tell them that the sacrifice was not in vain, that up from the depth of ignorance and poverty, we are coming, and if we come through oppression out of the struggle, we are gaining strength. By the way of the school, the well cultivated field, the skilled hand, the Christian home, we are coming up; that we propose to invite all who will step up and occupy this position with us. Tell them that we are learning that standing ground for the race, as for the individual, must be laid in intelligence, industry, thrift and property, not as an end, but as a means to the highest privileges; that we are learning that neither the conqueror's bullet nor that of law, could make an ignorant voter an intelligent voter, could make a dependent man and independent man, could give one citizen respect for another, a band account, nor a foot of land, nor an enlightened fireside. Tell them that, as grateful as we are to artist and patriotism for placing the figures of Shaw and his comrades in physical form of beauty and magnificence, that after all, the real monument, the greater monument, is being slowly but safely builded among the lowly in the South, in the struggles and sacrifices of a race to justify all that has been done and suffered for it."

One of the wishes that lay nearest Col. Shaw's heart was that his black troops might be permitted to fight by the side of white soldiers. Have we not lived to see that wish realized, and will it not be more so in the future? Not at Wagner, not with rifle and bayonet, but on the field of peace, in the battle of industry, in the struggle for good government, in the lifting up of the lowest to the fullest opportunities. In this we shall fight by the side of white men, North and South. And if this be true, as under God's guidance it will, that old flag, that emblem of progress and security, which brave Sergeant Carney never permitted to fall on the ground, will still be borne aloft by Southern soldier and Northern soldier, and in a more potent and higher sense, we shall all realize that "The slave's chain and the master's alike are broken; The one curse of the race held both in tether; They are rising, all are rising— The black and the white together."

PD Con. 955 BTW Papers DLC. The speech also appeared in the *Tuskegee Student*, (July 1897), 1, 4.

Anexo 3

Robert Gould Shaw Memorial - article:

Excerpt of William James' speech dedicating the Shaw Memorial

Oration, Boston Music Hall, May 31, 1897

“The men who do brave deeds are usually unconscious of their picturesqueness. For two nights previous to the assault upon Fort Wagner, the Fifty-fourth Massachusetts Regiment had been afoot, making forced marches in the rain; and on the day of the battle the men had had no food since early morning. As they lay there in the evening twilight, hungry and wet, against the cold sands of Morris Island, with the sea-fog drifting over them, their eyes fixed on the huge bulk of the fortress looming darkly three-quarters of a mile ahead against the sky, and their hearts beating in expectation of the word that was to bring them to their feet and launch them on their desperate charge, neither officers nor men could have been in any holiday mood of contemplation. Many and different must have been the thoughts that came and went in them during that hour of bodeful reverie; but however free the flights of fancy of some of them may have been, it is improbable that any one who lay there had so wild and whirling an imagination as to foresee in prophetic vision this morning of a future May, when we, the people of a richer and more splendid Boston, with mayor and governor, and troops from other States, and every circumstance of ceremony, should meet together to celebrate their conduct on that evening, and do their memory this conspicuous honor.

How, indeed, comes it that out of all the great engagements of the war, engagements in many of which the troops of Massachusetts had borne the most distinguished part, this officer, only a young colonel, this regiment of black men and its maiden battle, - a battle, moreover, which was lost, - should be picked out for such unusual commemoration?

The historic significance of an event is measured neither by its material magnitude, nor by its immediate success. Thermopylae was a defeat; but to the Greek imagination, Leonidas and his few Spartans stood for the whole worth of Grecian life. Bunker Hill was a defeat; but for our people, the fight over that breastwork has always seemed to show as well as any victory that our fore-fathers were men of a temper not to be finally overcome. And so here. The war for our Union, with all the constitutional questions which it settled, and all the military lessons which it gathered in, has throughout its dilatory length but one

meaning in the eye of history. And nowhere was that meaning better symbolized and embodied than in the constitution of this first Northern negro regiment.

Look at the monument and read the story; - see the mingling of elements which the sculptor's genius has brought so vividly before the eye. There on foot go the dark outcasts, so true to nature that one can almost hear them breathing as they march. State after State by its laws had denied them to be human persons. The Southern leaders in congressional debates, insolent in their security, loved most to designate them by the contemptuous collective epithet of "this peculiar kind of property." There they march, warm-blooded champions of a better day for man. There on horseback, among them, in his very habit as he lived, sits the blue-eyed child of fortune, upon whose happy youth every divinity had smiled. Onward they move together, a single resolution kindled in their eyes, and animating their otherwise so different frames. The bronze that makes their memory eternal betrays the very soul and secret of those awful years."

Anexo 4

“For the Union Dead”³²⁵

Robert Lowell

"Relinquent Omnia Servare Rem Publicam."

The old South Boston Aquarium stands
in a Sahara of snow now. Its broken windows are boarded.
The bronze weathervane cod has lost half its scales.
The airy tanks are dry.

Once my nose crawled like a snail on the glass;
my hand tingled
to burst the bubbles
drifting from the noses of the cowed, compliant fish.

My hand draws back. I often sigh still
for the dark downward and vegetating kingdom
of the fish and reptile. One morning last March,
I pressed against the new barbed and galvanized
fence on the Boston Common. Behind their cage,
yellow dinosaur steamshovels were grunting
as they cropped up tons of mush and grass
to gouge their underworld garage.

Parking spaces luxuriate like civic
sandpiles in the heart of Boston.
A girdle of orange, Puritan-pumpkin colored girders
braces the tingling Statehouse,

³²⁵From *Life Studies and For the Union Dead* by Robert Lowell, published by Noonday Press (a division of Farrar, Straus & Giroux, Inc.). Copyright © 1964 by Robert Lowell.
< <http://www.poets.org/poems/poems.cfm?prmID=1051> > Janeiro 2009.

shaking over the excavations, as it faces Colonel Shaw
and his bell-cheeked Negro infantry
on St. Gaudens' shaking Civil War relief,
propped by a plank splint against the garage's earthquake.

Two months after marching through Boston,
half the regiment was dead;
at the dedication,
William James could almost hear the bronze Negroes breathe.

Their monument sticks like a fishbone
in the city's throat.
Its Colonel is as lean
as a compass-needle.

He has an angry wrenlike vigilance,
a greyhound's gently tautness;
he seems to wince at pleasure,
and suffocate for privacy.

He is out of bounds now. He rejoices in man's lovely,
peculiar power to choose life and die--
when he leads his black soldiers to death,
he cannot bend his back.

On a thousand small town New England greens,
the old white churches hold their air
of sparse, sincere rebellion; frayed flags
quilt the graveyards of the Grand Army of the Republic.

The stone statues of the abstract Union Soldier
grow slimmer and younger each year--
wasp-waisted, they doze over muskets
and muse through their sideburns . . .

Shaw's father wanted no monument
except the ditch,
where his son's body was thrown
and lost with his "niggers."

The ditch is nearer.
There are no statues for the last war here;
on Boylston Street, a commercial photograph
shows Hiroshima boiling

over a Mosler Safe, the "Rock of Ages"
that survived the blast. Space is nearer.
When I crouch to my television set,
the drained faces of Negro school-children rise like balloons.

Colonel Shaw
is riding on his bubble,
he waits
for the blessed break.

The Aquarium is gone. Everywhere,
giant finned cars nose forward like fish;
a savage servility
slides by on grease.

Anexo 5

Carta de Robert Lowell ao Presidente Franklin Roosevelt

Dear Mr President,

I very much regret that I must refuse the opportunity you offer me in your communication of August 6, 1943 for service in the Armed Force. I am enclosing with this letter a copy of the declaration which, in accordance with military regulations, I am presenting on Septer 7 to Federal District Attorney in New York. [...] You will understand how painful such a decision is for an American whose family traditions, like your own, have always found their fulfillment in maintaining, through responsible participation in both the civil and military services, our country's freedom and honor.³²⁶

³²⁶ Dialog International. "Robert Lowell's Letter to FDR".
<http://www.dialoginternational.com/dialog_international/2008/08/robert-lowells.html> Consultado em junho de 2013.

Anexo 6

Robert Lowell - *Declaration of Personal Responsibility*³²⁷

Orders for my induction into the armed forces on September eighth 1943 have just arrived. Because we glory in the conviction that our wars are won not by irrational valor but through the exercise of moral responsibility, it is fitting for me to make the following declaration which is also a decision.

Like the majority of our people I watched the approach of this war with foreboding. Modern wars had proved subversive to the Democracies and history had shown them to be the iron gates to totalitarian slavery. On the other hand, members of my family had served in all our wars since the Declaration of Independence: I though – our tradition of service is sensible and noble; if its occasional exploitation by Money, Politics and Imperialism allowed to seriously discredit it, we are doomed.

When Pearl Harbor was attacked, I imagined that my country was in intense peril and come what might, unprecedented sacrifices were necessary for our national survival. In March and August of 1942 I volunteered, first for the Navy and then for the Army. And when I heard reports of what would formerly have been termed atrocities, I was not disturbed: for I judged that savagery was unavoidable in our nation's struggle for its life against diabolic adversaries.

Today these adversaries are being rolled back on all fronts and the crisis of war is past. But there are no indications of peace. In June we heard rumors of the staggering civilian casualties that had resulted from the mining of the Ruhr Dams. Three weeks ago we read of the razing of Hamburg, where 200,000 noncombatants are reported dead, after an almost apocalyptic series of all out air-raids.

This, in a world still nominally Christian, is *news*. And now the Quebec Conference confirms our growing suspicion that the bombings of the Dams and of Hamburg were not mere isolated acts of military expediency, but marked the inauguration of a new long-term strategy , indorsed and co-ordinated by the our Chief Executive.

³²⁷ Dialog International. "Robert Lowell's Letter to FDR". 2 junho 2013.
<http://www.dialoginternational.com/dialog_international/2008/08/robert-lowells.html>

[...] Our rulers have promised us unlimited bombings of Germany and Japan. Let us be honest: we intend the permanent destruction of Germany and Japan. If this program is carried out, it will demonstrate to the world our Machiavellian contempt for the laws of justice and charity between nations, it will destroy any possibility of a European or Asiatic national autonomy; it will leave China and Europe, the two natural power centers of the future, to the mercy of the USSR, a totalitarian tyranny committed to a world revolution and total global domination through propaganda and violence.

[...] With the greatest reluctance, with every wish that I may be proved in error, and after long deliberation on my responsibilities to myself, my country and my ancestors who played responsible parts in it is making, I have come to the conclusion that I cannot honorably participate in a war whose prosecution, as far as I can judge, constitutes a betrayal of my country.

Anexo 7

Capa da partitura musical

Foster's Melodies
Nº49.

**OLD BLACK
JOE
SONG**

Written and Composed by
STEPHEN C. FOSTER.

Author of
FAIRY BELLE, GLENDY BURK & C.

NEW YORK
Published by FIRTH, POND & CO. 547 Broadway.

Boston.
O. DITSON & CO.

Pittsburgh.
H. KLEBER & BRO

Chicago.
C. V. FONDA.

Entered according to Act of Congress, 1860, by Firth, Pond & Co. in the Clerk's Office of the District Court of the Southern District of New York.

DOEBELE & STRENGSON,
DEALERS IN MUSIC,
213 Summit Street,
TOLEDO, OHIO.

Lyrics

1.

Gone are the days when my heart was young and gay,
Gone are my friends from the cotton fields away,
Gone from the earth to a better land I know,
I hear their gentle voices calling "Old Black Joe".

Chorus

I'm coming, I'm coming, for my head is bending low:
I hear those gentle voices calling, "Old Black Joe".

2.

Why do I weep when my heart should feel no pain
Why do I sigh that my friends come not again,
Grieving for forms now departed long ago.
I hear their gentle voices calling "Old Black Joe".

Chorus

3.

Where are the hearts once so happy and so free?
The children so dear that I held upon my knee,
Gone to the shore where my soul has longed to go.
I hear their gentle voices calling "Old Black Joe".

Chorus

Anexo 8

To Cousin Mary Lizzie Work,



Of New Washington, Indiana.

MARCHING THROUGH GEORGIA

SONG AND CHORUS,

In Honor of Maj. Gen. SHERMAN'S FAMOUS MARCH "from Atlanta to the Sea."

Words and Music by

HENRY CLAY WORK.



CHICAGO:

PUBLISHED BY ROOT & CADY, 67 WASHINGTON ST.

Entered according to Act of Congress, 1866, by Root & Cady, in the Clerk's Office of the District Court for the Northern District of Illinois.

Lyrics

Verse 1

Bring the good old bugle, boys, we'll sing another song
Sing it with a spirit that will start the world along
Sing it as we used to sing it, 50,000 strong^[5]
While we were marching through Georgia.

Chorus

Hurrah! Hurrah! we bring the jubilee!^[6]
Hurrah! Hurrah! the flag that makes you free!
So we sang the chorus from Atlanta to the sea
While we were marching through Georgia.

Verse 2

How the darkeys shouted when they heard the joyful sound
How the turkeys gobbled which our commissary found
How the sweet potatoes even started from the ground
While we were marching through Georgia.

Verse 3

Yes and there were Union men who wept with joyful tears,
When they saw the honored flag they had not seen for years;
Hardly could they be restrained from breaking forth in cheers,
While we were marching through Georgia.

Verse 4

"Sherman's dashing Yankee boys will never reach the coast!"
So the saucy rebels said and 'twas a handsome boast
Had they not forgot, alas! to reckon with the Host
While we were marching through Georgia.

Verse 5

So we made a thoroughfare for freedom and her train,
Sixty miles in latitude, three hundred to the main;
Treason fled before us, for resistance was in vain
While we were marching through Georgia.

Anexo 9

THE
Battle-Cry
of
Freedom.

Words & Music by
GEO. F. ROOT.

Published by **ROOT & CADY 95 Clark St.**
CHICAGO.

S. BRAINARD & CO. — CLEVELAND.

H. TOLMAN & CO. — BOSTON.

H. M. HENPSTEAD — MILWAUKEE.

Entered according to act of Congress, in 1867, by Geo. F. Root, in Clerk's Office of the District Court of the District of Columbia.



Lyrics (Union version)

Yes we'll rally round the flag, boys, we'll rally once again,
Shouting the battle cry of freedom,
We will rally from the hillside, we'll gather from the plain,
Shouting the battle cry of freedom!

(Chorus)

The Union forever! Hurrah, boys, hurrah!
Down with the traitor, up with the star;
While we rally round the flag, boys, rally once again,
Shouting the battle cry of freedom!

We are springing to the call of our brothers gone before,
Shouting the battle cry of freedom!
And we'll fill our vacant ranks with a million freemen more,
Shouting the battle cry of freedom!

Chorus

We will welcome to our numbers the loyal, true and brave,
Shouting the battle cry of freedom!
And although they may be poor, not a man shall be a slave,
Shouting the battle cry of freedom!

Lyrics (Confederate version)

Our flag is proudly floating on the land and on the main,
Shout, shout the battle cry of Freedom!
Beneath it oft we've conquered, and we'll conquer oft again!
Shout, shout the battle cry of Freedom!

(Chorus)

Our Dixie forever! She's never at a loss!
Down with the eagle and up with the cross (albatross)!
We'll rally 'round the bonny flag, we'll rally once again,
Shout, shout the battle cry of Freedom!

Our gallant boys have marched to the rolling of the drums.
Shout, shout the battle cry of Freedom!

And the leaders in charge cry out, "Come, boys, come!"
Shout, shout the battle cry of Freedom!--

Chorus

They have laid down their lives on the bloody battle field.
Shout, shout the battle cry of Freedom!
Their motto is resistance -- "To the tyrants never yield!"
Shout, shout the battle cry of Freedom!--

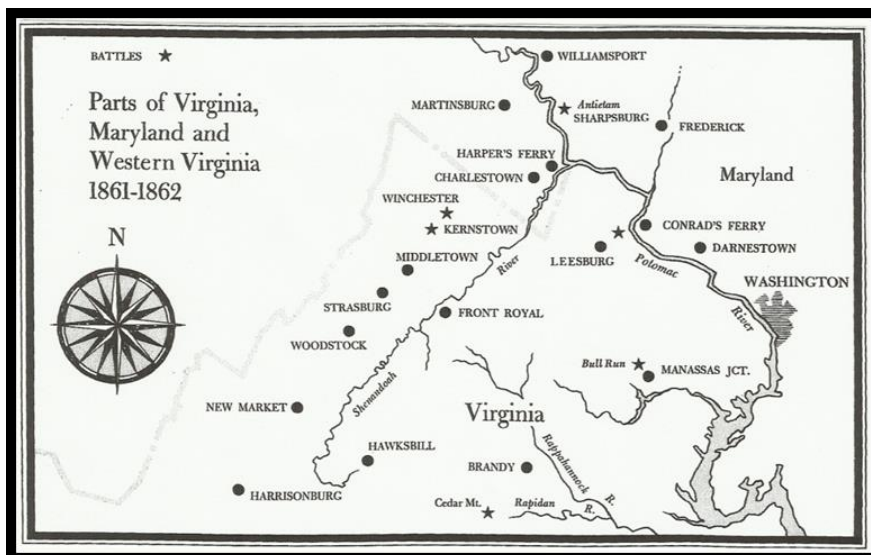
Chorus

While our boys have responded and to the fields have gone.
Shout, shout the battle cry of Freedom!
Our noble women also have aided them at home.
Shout, shout the battle cry of Freedom!--

Chorus

Anexo 10

Batalhas travadas na Guerra Civil entre 1861-1862



Anexo 11

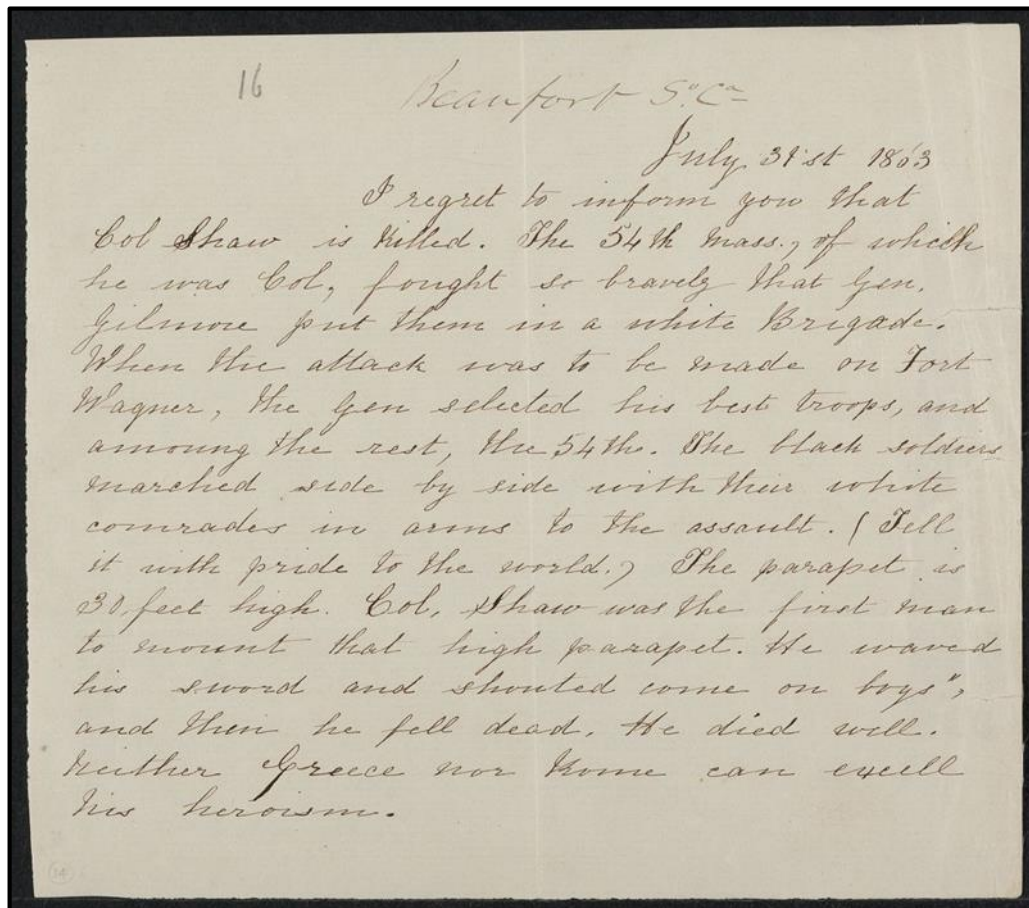
Cartaz de Recrutamento para o 54º Regimento³²⁸



³²⁸ Imagem conseguida no *site* da Massachusetts Historical Society. To Colored Men. 54th Regiment! Massachusetts Volunteers, of African Descent!
<<http://www.masshist.org/database/49/project15>> Consultado em junho de 2008.

Anexo 12

Digitalização da carta manuscrita anunciando a morte de Shaw³²⁹



³²⁹ Digitalização da carta manuscrita anunciando a morte de Shaw obtida no *site* da Universidade de Harvard-Houghton Library.
<http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://blogs.law.harvard.edu/houghtonmodern/files/2011/08/Shaw-death-notice.jpg&imgrefurl=http://blogs.law.harvard.edu/houghtonmodern/2011/08/25/if-i-should-fall-remember-what-you-see-here-robert-gould-shaws-letters-digitized/&h=1214&w=1164&sz=340&tbnid=XxuYIG126zdAzM:&tbnh=90&tbnw=86&zoom=1&usg=__mU_D89SKg_wIiwTKub4nCUxJknw=&docid=pWio0SOzXH1zdM&hl=en&sa=X&ei=EK4nUd2FH8iZhQfarICIBA&ved=0CD4Q9QEwAg&dur=388>
Consultado em julho de 2013.

Anexo 13

Anúncio para a venda de escravos³³⁰

Charlestown, July 24th, 1769.

TO BE SOLD,

On THURSDAY the third Day
of AUGUST next,

A CARGO
OF
NINETY-FOUR
PRIME, HEALTHY

NEGROES,

CONSISTING OF
Thirty-nine MEN, Fifteen BOYS,
Twenty-four WOMEN, and
Sixteen GIRLS.

JUST ARRIVED,
In the Brigantine *DEMBIA*, *Francis Bare*, Master, from SIERRA-
LEON, by
DAVID & JOHN DEAS.

The advertisement is framed by a decorative Greek key border. It features two illustrations of enslaved men: one on the left holding a spear and a shield, and one on the right with a small child at his feet. The text is centered and uses a mix of bold, serif fonts.

³³⁰ Imagem conseguida no seguinte endereço:

https://www.google.pt/search?hl=en&site=imghp&tbn=isch&source=hp&biw=1280&bih=650&q=anuncio+de+venda+de+escravos&oq=anuncio+de+venda+de+escravos&gs_l=img.3...2566.11626.0.12050.28.11.0.17.17.0.106.973.8j3.11.0...0...1ac.1.22.img..8.20.1029.jIVZgAfRibM#hl=en&site=imghp&tbn=isch&sa=1&q=slaves+selling&oq=slaves+selling&gs_l=img.12...16249.24184.0.25785.14.14.0.0.0.108.143.13j1.14.0...0...1c.1.22.img..4.10.853.6bugOj2WThs&bav=on.2.or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.49784469%2Cd.ZGU%2Cpv.xjs.s.en_US.MpiVkf51mpA.O&fp=397b6b4fe0fd9f8&biw=1280&bih=650&facrc=&imgdii=&imgrc=TH9REY3e9TtkiM%3A%3B_rsqWool2rKFWM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.englishexercises.org%252Fmakeagame%252Fmy_documents%252Fmy_pictures%252F2008%252Fsep%252FBC8_tobesold.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.englishexercises.org%252Fmakeagame%252Fviewgame.asp%253Fid%253D479%3B400%3B650> Consultado em julho de 2013.

Anexo 14

Oferta de recompensa para um negro foragido³³¹

Forty Dollars Reward.

RAN away from the Subscriber, on the Night of the 7th of April inst. a NEGRO MAN, named Richard, about 5 Feet 10 Inches high, 25 Years of Age, is very much pitted with the Small-Pox; he had on a blue Jacket, dark London brown Breeches, is a Native of Virginia, and speaks good English—has followed the Sea for a Number of Years. He has a Wife in New-York, and is supposed to be gone that Way.—Whoever will apprehend the above Negro, and return him to the Subscriber, shall receive the above Reward, and all necessary Charges.

ALFRED ARNOLD.

Providence, April 11, 1783.

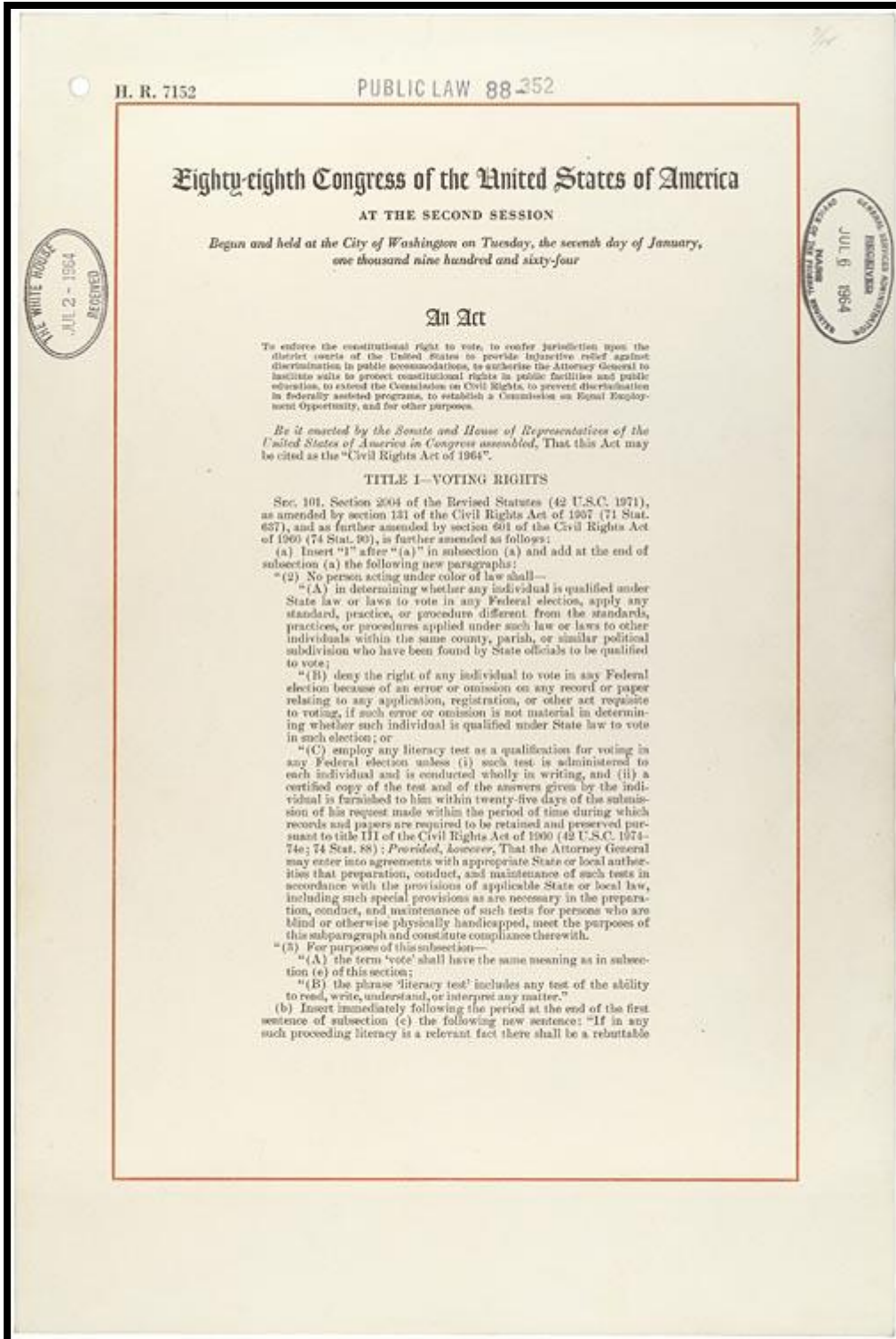
³³¹ Imagem conseguida no seguinte endereço:

https://www.google.pt/search?q=an+advertisement+shows+how+slaves&bav=on.2.or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.49784469,d.ZWU,pv.xjs.s.en_US.MpiVkf51mpA.O&biw=1280&bih=675&um=1&ie=UTF-8&hl=en&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=QGfwUfeTJoWw7Aau4YG4DA#um=1&hl=en&tbm=isch&sa=1&q=an+advertisement+to+sell+negroes&oq=an+advertisement+to+sell+negroes&gs_l=img.3...7085.14673.0.16240.16.16.0.0.0.148.1138.15j1.16.0....0.0..1c.1.20.img.HXWh264OCJo&bav=on.2.or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.49784469%2Cd.ZGU%2Cpv.xjs.s.en_US.MpiVkf51mpA.O%2Cpv.xjs.s.en_US.MpiVkf51mpA.O&fp=3bb25dd8c94fde7f&biw=1280&bih=675&facrc=&imgdii=&imgrc=0MZA51XKYNGkOM%3A%3BuyHdOpJw7IQZ7M%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.common-place.org%252Fvol-09%252Fno-02%252Ftales%252Fimages%252F2.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.common-place.org%252Fvol-09%252Fno-02%252Ftales%252F%3B400%3B309> Consultado em julho de 2013.

Anexo 15

Civil Rights Act (1964)

First Document Image



Anexo 16

“Black Art”

Amiri Baraka

Poems are bullshit unless they are
teeth or trees or lemons piled
on a step. Or black ladies dying
of men leaving nickel hearts
beating them down. Fuck poems
and they are useful, wd they shoot
come at you, love what you are,
breathe like wrestlers, or shudder
strangely after pissing. We want live
words of the hip world live flesh &
coursing blood. Hearts Brains
Souls splintering fire. We want poems
like fists beating niggers out of Jocks
or dagger poems in the slimy bellies
of the owner-jews. Black poems to
smear on girdlemamma mulatto bitches
whose brains are red jelly stuck
between 'lizabeth taylor's toes. Stinking
Whores! we want "poems that kill."
Assassin poems, Poems that shoot
guns. Poems that wrestle cops into alleys
and take their weapons leaving them dead
with tongues pulled out and sent to Ireland. Knockoff
poems for dope selling wops or slick halfwhite
politicians Airplane poems, rrrrrrrrrrrrrrr
rrrrrrrrrrrrrr . . .tuhtuhtuhtuhtuhtuhtuhtuh
. . .rrrrrrrrrrrrrr . . . Setting fire and death to
whities ass. Look at the Liberal
Spokesman for the jews clutch his throat

& puke himself into eternity . . . rrrrrrrr
There's a negroleader pinned to
a bar stool in Sardi's eyeballs melting
in hot flame Another negroleader
on the steps of the white house one
kneeling between the sheriff's thighs
negotiating coolly for his people.
Aggh . . . stumbles across the room . . .
Put it on him, poem. Strip him naked
to the world! Another bad poem cracking
steel knuckles in a jewlady's mouth
Poem scream poison gas on beasts in green berets
Clean out the world for virtue and love,
Let there be no love poems written
until love can exist freely and
cleanly. Let Black people understand
that they are the lovers and the sons
of warriors and sons
of warriors Are poems & poets &
all the loveliness here in the world

We want a black poem. And a
Black World.
Let the world be a Black Poem
And Let All Black People Speak This Poem
Silently
or LOUD

Source: *Selected Poetry of Amiri Baraka/LeRoi Jones* (1979)

Ficha Técnica Completa do Filme *Glory*

Realização: Edward Zwick

Argumento/Adaptação: Kevin Jarre (baseado nas obras *Lay This Laurel* de Lincoln Kirstein, *One Gallant Rush* de Peter Burchard e *The Civil Letters of Robert Gould Shaw*)

Produção: Freddie Fields

Co-produtor: Pieter Jan Brugge

Produtor associado: Sarah Caplan

Produtor associado: P.K. Fields

Produtor associado: Ray Herbeck Jr.

Direção de Fotografia: Freddie Francis (diretor de fotografia)

Montagem: Steven Rosenblum

Casting: Mary Colquhoun

Design de Produção: Norman Garwood

Direção Artística: Keith Pain (supervisora de direção de arte) e Dan Webster

Cenário: Garrett Lewis

Figurino: Francine Jamison-Tanchuck

Banda Sonora: James Horner

Som: Donald O. Mitchell, Gregg Rudloff, Elliot Tyson, Russell Williams

Elenco: Matthew Broderick (Col. Robert Gould Shaw), Cary Elwes (Maj. Cabot Forbes), Morgan Freeman (Sgt. Maj. John Rawlins), Denzel Washington (Pvt. Trip), Andre Braugher (Cpl. Thomas Searles), Jihmi Kennedy (Pvt. Jupiter Sharts), Cliff De Young (Col. James M. Montgomery), John Finn (Sgt. Maj. Mulcahy), Donovan Leitch Jr. (Capt. Charles Fessenden Morse), JD Cullum (Henry Sturgis Russell), Alan North (Gov. John Albion Andrew), Bob Gunton (Gen. Charles Garrison Harker), Christian Baskous (Edward L. Pierce), RonReaco Lee (Mute Drummer Boy) Jay O. Sanders (Gen. George Crockett Strong), Richard Riehle (Quartermaster), Daniel Jenkins ('A' Company Officer), Michael Smith Guess ('A' Company Soldier), Abdul Salaam El Razzac ('A' Company Soldier), Peter Michael Goetz (Francis George Shaw), Pete Munro (Surgeon) Benji Wilhoite (Young Soldier), Ethan Phillips (Hospital Steward), Mark A. Levy (Bigoted Soldier), Randell Haynes (Paymaster), Afemo Omilami (Tall Contraband), Keith Noble (Short Contraband), Dan Biggers (Minister), Marc Gowan (Dr. William B. Rogers), Raymond Godshall Jr. (Dr. Charles G. Thorpe), Bob Minor (Contraband Soldier), Joan

Riordan (White Woman), Sandra Dunson-Franks (Black Woman, Mark A. Jones (54th Soldier), Peter Grandfield (10th Connecticut Soldier), Mark Margolis (10th Connecticut Soldier), Paul Desmond (10th Connecticut Soldier), Tom Barrington (10th Connecticut Soldier), Michael Fowler (10th Connecticut Soldier), Richard Wright (10th Connecticut Soldier), Jane Alexander (Sarah Blake Sturgis Shaw), Frank Blair (Darian Farmer), Carla Brothers (Charlotte Forten), Bill Chemerka (Confederate Officer), Rachel Lea Grundfast (Ellen Shaw), Kevin R. Hershberger (Confederate Soldier), Kevin Jarre (10th Connecticut Soldier), Jay Lance (Union Soldier), William Mathis (Union Soldier), Matthew Murdzak (Captain), Bill Nunn, Larry Peterson (Union Officer), Alejandro de Quesada (Confederate/Union Soldier), Roger Ragland (Cavalry Officer), Raymond St. Jacques (Frederick Douglass), Michael Wayne Thomas (Soldier), Rodger Williamson (Union Cavalryman).

Distribuição: Columbia *Tristar*

Duração: 122 min.

Estreia: 15 dezembro de 1989, nos Estados Unidos e, em Portugal, a 23 Março de 1990.