



Revista FAMECOS: mídia, cultura e
tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul
Brasil

Morettin, Eduardo

O cinema e o mito da democracia americana: Abraham Lincoln e John Ford
Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 18, núm. 1, enero-abril, 2011, pp. 11-
22

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551007003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Cinema

O cinema e o mito da democracia americana: Abraham Lincoln e John Ford

The cinema and the myth of the American democracy: Abraham Lincoln and John Ford

Eduardo Morettin

Professor no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP/SP/BR. eduardo.morettin@pq.cnpq.br

RESUMO

O artigo discute as relações entre cinema e história a partir da imagem de Abraham Lincoln em *Young Mr. Lincoln* (1939), de John Ford. Para tanto, situa a presença desta personagem no campo da iconografia, da historiografia e das artes para trabalhar a sua especificidade filmica. Ao mesmo tempo, aponta as questões do contexto que melhor contribuem para entender sua dimensão alegórica.

PALAVRAS-CHAVE: cinema e história; história do cinema; John Ford

ABSTRACT

The article discusses the relationship between cinema and history from the image of Abraham Lincoln in *Young Mr. Lincoln* (1939), from John Ford. For such, it analyses the presence of this character in the field of iconography, historiography and arts to work with its filmic specificity. At the same time, it points out the issues of the context that better contribute to understand its allegoric dimension.

KEYWORDS: cinema and history; Cinema history; John Ford

Abram Lincoln é, como se sabe, personagem importante dentro da história dos Estados Unidos, tendo sido representado em diferentes suportes iconográficos, peças de teatro, romances e cinema. Esta circulação contribuiu para transformá-lo em mito, trabalho que também foi moldado pela historiografia sobre o tema. Ao chegar às telas, porém, sua imagem ganha outras dimensões pela ressonância que o meio de comunicação de massas permite ao alcançar um público amplo. Assim, interessa-nos acompanhar mais de perto esta circularidade, analisando a forma pela qual Lincoln foi transformado em mito por John Ford em *Young Mr. Lincoln* (1939). Ao mesmo tempo, como veremos, poderemos discutir as relações entre cinema e história, dadas a recepção crítica que a obra teve e as tensões envolvendo projeto ideológico e estético.

Lincoln foi personagem recorrente em filmes e, mais tarde, em programas televisivos, como nos mostra Mark Reinhart (2008). De acordo com o autor, de 1903 a 1998 o político foi objeto em mais de 300 obras audiovisuais (Reinhart, 2008, p. 3). *The martyred presidents* (1901), dirigido por Edwin Porter e produzido pela Edson Film Company, foi a primeira realização em que sua imagem foi utilizada. Nesse curta-metragem feito sob o impacto do assassinato do presidente William McKinley em 1901, o seu retrato fotográfico é reproduzido, compondo a galeria dos presidentes assassinados, sendo o “martirizado” do título já indicação da leitura sacrificial atribuída à sua missão. Por volta de 1908 encontramos referências às encenações, com atores interpretando determinadas situações pertencentes à sua história. É o caso, por exemplo, de *The Blue and The Grey*, da Edison Film Company, e de *The Reprieve: an Episode in the Life of Abraham Lincoln*, da Vitagraph Company, ambas de 1908 (Reinhart, 2008, p. 8).

A lista de materiais audiovisuais em torno da figura do presidente é, portanto, extensa. Nela, porém, *Nascimento de uma Nação* (1915), de David Griffith, representou um marco, pois a sua repercussão contribuiu para consolidar uma determinada visão sobre Lincoln e sua participação nos episódios retratados.

Nascimento de uma Nação (1915) aborda a Guerra de Secessão e do chamado período de Reconstrução. Racista, justifica a ação da Ku Klux Klan, legitimando-a como força capaz de garantir a unidade nacional e a pureza racial necessárias para que a nação possa, de fato, se consolidar. Conservadora do ponto de vista político, foi obra inovadora do cinema americano, sistematizando princípios da linguagem cinematográfica em um patamar antes não conhecido. Por isso, é tida como fundadora do chamado cinema narrativo clássico (Xavier, 1984). De grande repercussão de público em sua época, fato social e cultural quando de seu lançamento, mostra

Lincoln “como um homem infinitamente pensativo e sofredor, como um pai que precisa tomar decisões impopulares para o bem da família inteira” (Lang, 1994, p. 20)¹.

Lincoln não emprestou seu nome e sua história apenas aos filmes acima. Ele também foi homenageado pela primeira produtora cinematográfica voltada exclusivamente à realização de obras que trouxessem a perspectiva dos negros sobre a sociedade. Trata-se da *The Lincoln Motion Picture Company*, fundada em 1915 (mesmo ano de lançamento de *Nascimento de uma Nação*, cabe lembrar)². Sua estréia nos circuitos exibidores ocorreu com *The Realization of a Negro's Ambition* (1916), título emblemático, se relembrarmos as questões referentes ao contexto político em que a obra de Griffith foi lançada (Cripps, 1974, p. 34).

As questões raciais não serão retomadas diretamente por Ford em *Young Mr. Lincoln* (1939), lançado no mesmo ano do clássico *Stagecoach* e do menos conhecido *Drums Along the Mohawk*. Momento profícuo na carreira do diretor resultou na elaboração de uma obra-referência para os críticos de todos os matizes teóricos.

Um dos mais conhecidos admiradores de *Young Mr. Lincoln* foi Sergei Eisenstein. Sua adesão foi expressa em carta dirigida ao diretor americano em 1946, dois anos antes de sua morte. Na correspondência, datada de 25 de janeiro, noticiava a organização de um livro sobre a história do cinema³, solicitando a Ford “todo tipo de documentação [sobre ele], suas declarações sobre o seu ‘credo’ e objetivos como diretor, fotos de seus filmes e apreciações de críticos americanos sobre seu trabalho”. A admiração por *Young Mr. Lincoln* é reiterada nos seguintes termos: “esse é um dos filmes que mais gosto e minha contribuição pessoal ao estudo sobre você será dedicada a essa obra-prima” (Dvd, 2006).

O filme foi analisado pelo diretor de *Encouraçado Potemkin* em um texto bastante conhecido, publicado postumamente e reeditado por Jay Leyda em *Film Essays* (1982, p. 139-149). Para Eisenstein, dois aspectos devem ser ressaltados. O primeiro, a sua impressionante coerência interna, visível no encaixe perfeito das partes integradas ao todo, forma bem-vinda no momento em que o mundo, após o sofrimento provocado pela Segunda Guerra, necessitava de “uma palavra de harmonia” (1982, p. 140). O segundo, a sua capacidade de resgatar a dimensão humanista de Lincoln tal como defendida por Karl Marx (1982, p. 143).

Outra leitura que carrega uma orientação ideológica distante da que alimenta o filme é o clássico artigo redigido pelos editores da *Cahiers du Cinéma* em 1970. Em sua análise cerrada de *Young Mr. Lincoln*, o texto coletivo procura demonstrar a validade de um editorial de 1969,

intitulado *Cinéma/Idéologie/Critique*, escrito por Jean-Louis Comolli e Jean Narboni. Publicado em uma fase de aproximação da revista ao marxismo, afirmava que todo filme apresenta disjunções, tensões e fissuras com relação aos projetos ideológicos que lhes serviram de suporte. Essas lacunas e falhas implodiriam por dentro a ideologia oficial que a obra procura defender. A sua apreensão somente poderia ocorrer pelo viés estético. O método pregava o estudo detido do filme, evidenciando a forma como ele se constitui, o seu passo a passo. Era o caso de assinalar, mesmo em obras as mais convencionais do chamado cinema narrativo clássico, “a lacuna estabelecida entre o filme e a ideologia mostrando como os filmes operam” (Stam, 2003, p. 163-164), ou, como afirmam, de fazer com que os filmes mostrem “ce qu’ils disent dans ce qu’ils ne disent pas” (*Cahiers*, 1970, p. 30, grifo dos autores).

O artigo teve grande repercussão, reintroduzindo o filme nos debates, sinal da vitalidade de ambos, do texto e de *Young Mr. Lincoln*. Bill Nichols, por exemplo, foi um dos que se posicionou contra a leitura do *Cahiers* por acreditar que ela não dava conta da complexidade do filme, do contexto histórico e mesmo de sua leitura textual (Nichols, 1975, p. 42-44)⁴.

Eisenstein e o *Cahiers* demonstram que as relações entre arte e política nem sempre são diretas ou imediatas. Ao mesmo tempo, reiteram o lugar da obra na história do cinema. Do ponto de vista do contexto com o qual o filme dialogava, algumas questões devem ser trazidas para situarmos a produção de Ford.

Em primeiro lugar, a grande popularidade de Lincoln nas décadas de 20 e 30, como os filmes de Griffith comentados acima já apontavam. No que diz respeito à historiografia, temos, em 1926, o primeiro tomo da biografia monumental dedicada ao presidente publicada por Carl Sandburg: *Abraham Lincoln: the prairie years*, livro que retrata o período de formação anterior à chegada ao Senado (Neely Jr., 1997, p. 124), período escolhido por Ford.

A iconografia é enriquecida por dois monumentos, importantes imagens que conferiram novos contornos à figura. A primeira delas foi a estátua de Lincoln, sentado e reflexivo, de Daniel Chester French, pertencente ao conjunto escultórico do espaço celebrativo Lincoln Memorial, em Washington, memorial que teve construção sua construção iniciada em 1914 e inaugurado em 1922⁵. A segunda foi a face de Lincoln no conjunto estatário do Mount Rushmore, South Dakota, consagrada em 1937. A escultura, uma das mais famosas nos EUA, foi esculpida por Gutzon Borglum (Griffey, 2001, p. 44), colocando o ex-presidente na galeria dos *founding fathers*⁶.

O que acontece no campo da historiografia e no da iconografia tem sua correspondência na dramaturgia teatral norte-americana. Merece destaque especial a primeira produção da Playwrights' Company, *Abe Lincoln in Illinois*, de Robert Sherwood. Ela estreou em outubro de 1938, tendo conseguido mais de 400 encenações. Por ela, Sherwood recebeu o prêmio Pulitzer daquele ano. Em 1940, ele escreveu o roteiro para a adaptação cinematográfica com o mesmo título dirigida por John Cromwell.

O dramaturgo, em um apêndice à peça intitulado “A essência de *Abe Lincoln in Illinois*”⁷, propõe um tratamento alegórico à figura de Lincoln, na medida em que ele deve representar o “desenvolvimento democrático”, tido como o “ideal norte-americano” a ser defendido e preservado (Sherwood, 1968, p. 198) em tempos tão conturbados como foram aqueles anos 30, marcados pela ascensão do nazi-fascismo, pela consolidação do comunismo na antiga União Soviética e pela iminente guerra.

Nesse quadro, entendemos as dúvidas de Ford antes de começar o projeto de *Young Mr. Lincoln*. Para ele, o sucesso das encenações teatrais “o havia convencido de que o tema estava ‘explorado até à exaustão’”. O roteiro de Lamar Trott fez com que mudasse de opinião (Neely Jr., 1997, p. 125).

Cabe recuperar, então, o que de novo Ford atribuiu à personagem política de Lincoln e qual a sua dimensão alegórica. Para tanto, vamos ao filme, procurando estabelecer os pontos de contato com sua época e com a tradição crítica aqui mobilizada. Como dissemos, *Young Mr. Lincoln* se ocupa de seu período de formação, ou seja, dos anos anteriores ao seu ingresso no Senado.

Durante os créditos, ouvimos *The Battle Hymn of the Republic*, hino patriótico composto no início da Guerra de Secesão. A junção estabelecida entre algo que é posterior aos eventos que serão representados constrói a ponte que funde duas temporalidades: o presente a ser encenado, que corresponde à juventude de Lincoln, e os embates que o futuro lhe reserva. Há, porém, outros vínculos pretendidos. A alusão que a canção faz em torno da unidade de todos junto à bandeira ganha significado especial para os espectadores de 1939 dada a possibilidade de mais um envolvimento norte-americano em um conflito mundial⁸.

As primeiras imagens do filme são de New Salem, Illinois, ano 1832. Para um conhecedor da história dos Estados Unidos, para além das informações sobre os anos de sua formação, situar a ação lá implica em colocá-la na região das fronteiras dentro daquilo que se configurou como a expansão norte-americana rumo ao Oeste⁹.

Trata-se do espaço situado entre a chamada civilização e a natureza, parte fundamental dentro do imaginário norte-americano tal como formulado por Frederick Jackson Turner em 1893 na consagrada teoria da fronteira, vital para a explicação do desenvolvimento histórico e futuro dos EUA. Para ele, a existência de terras livres à oeste das áreas colonizadas inicialmente pelos americanos representava um convite para a manifestação do espírito conquistador dos primeiros povoadores, fazendo com que aquelas áreas fossem sendo incorporadas à medida em que os “desbravadores” a tomassem (Stowell, 1986, p. 15).

Esse dado é importante para inserir Lincoln dentro da filmografia de John Ford e do western, gênero que tem no diretor seu nome mais expressivo. Um dos mitos sempre reencenados em seus filmes diz respeito à ideia de que a democracia foi possível pela existência desse espaço e dos conflitos que nele surgiram. Assim, correm superpostos dois processos: o da formação de Lincoln e o da construção dos valores democráticos.

Depois dessa apresentação, vemos o que corresponderia a uma típica cidadezinha do Oeste, com suas poucas casas e ruelas por onde passam diligências que transportam os colonizadores. Presenciamos o discurso de John T. Stuart, que apresenta os dados que nos situam dentro da campanha política para o Legislativo, da qual Lincoln fará parte. Após sua fala, o então candidato é levado a tratar de negócios com uma família de colonizadores, que não tem dinheiro e muito menos crédito. Essa família reaparecerá depois, como veremos, sem contar mais com a figura do pai. Na conversa sobre o pagamento, o primeiro plano conferido a Lincoln quando ouve a palavra “books” demonstra sua reverência ao conhecimento. Esses livros, trocados por suprimentos, foram guardados com cuidado pela família dentro de um barril ao fundo da carruagem, veículo que simboliza esse processo de consolidação das fronteiras nacionais nos EUA do século XIX. Essa reverência indica que abordaremos a introdução da lei, do saber, de uma moral, ou seja, de tudo aquilo que não corresponde estritamente ao uso da força bruta para resolver os conflitos existentes em uma região em que a civilização, ou o que se entende por ela, pretende se fixar.

Uma fusão nos apresenta Abe em meio à natureza, deitado de costas no chão, de pernas para cima apoiadas em uma árvore, formulando sozinho e em voz alta conceitos a partir da leitura do livro de Direito recém-adquirido¹⁰. A fusão sugere que o entendimento da Lei ocorre em harmonia com a natureza, como se a primeira decorresse da segunda, manifestação de uma força telúrica entre Lincoln e o meio, permitindo a apreensão desses princípios como se fossem a-históricos (Stowell, 1986, p. 38).

Essa primeira parte simboliza a descoberta da Lei por Lincoln e, alegoricamente, pelos Estados Unidos em seu processo de formação. Ela corresponde a um mundo em que a inocência ainda prevalece, pré-guerra civil, ou seja, anterior à queda (Stowell, 1986, p. 37).

Lincoln se muda para outra cidade, Springfield, a fim de exercer a advocacia. Nos festejos promovidos para celebrar o dia da Independência, o futuro presidente será representado como um mediador, aquele que transita entre ricos e pobres, comportando-se da mesma maneira diante dos dois lados. Além desse trânsito, concorre, decide e vence três competições que fazem parte das festividades. Dentre elas, cabe destacar sua participação no cabo de guerra. Depois de uma disputa intensa, Lincoln percebe que seu time perderá. Não hesita em quebrar as regras do jogo: prende a corda em uma carroça que, ao partir, puxa consigo o grupo adversário, dando a vitória à sua equipe. Tudo isso é visto sem condenação moral, ou seja, não é tratado como trapaça. Todos riem e a quebra de protocolo, digamos assim, é aceita como legítima, feita por alguém que entende os códigos de conduta destes segmentos populares.

A força e a mentalidade “os fins justificam os meios” de Lincoln o qualificam não apenas para ser bem sucedido nas disputas acima descritas. Junto à coragem e à argúcia verificadas ao longo do filme, temos uma série de atributos que o preparariam para o conflito bélico posterior. No âmbito da história encenada propriamente dita, no horizonte temos a Guerra Civil. No que diz respeito ao contexto de Ford, a iminente Guerra Mundial (Wexman, 2005, p. 28). Não é coincidência que Carl Sandburg publique em 1939 os quatro volumes complementares de sua monumental biografia. Todos eles intitulados, significativamente, *Abraham Lincoln: the war years*.

O último momento da festa, seu *grand finale*, é a queima dos barris de alcatrão à noite, vista em um grande plano geral. Essa imagem remetia o público de 1939 para incidentes comuns no período, mais especificamente a “lembança (d)as cruzes flamejantes da Ku Klux Klan, que frequentemente ocupavam as manchetes nacionais durante os anos 1930” (Wexman, 2005, p. 23)¹¹. No filme não temos nenhum plano mais próximo que nos ajude a identificar alguém. É a massa em sua união, força e desregramento que interessa mostrar.

Não é à toa que o registro sonoro muda, e na cena seguinte vemos duas mulheres correrem desesperadas em busca de socorro para interromper a briga entre dois jovens e um auxiliar do xerife da cidade, que durante as festas havia molestado uma das moças da família Clay. Trata-se da mesma família que apareceu no começo de *Young Mr. Lincoln*. Abigail Clay, a mãe, chega

no momento em que ouvimos o som de um tiro disparado. A cena é construída de forma a manter o suspense em torno do verdadeiro culpado. Uma das estratégias é a de acompanhar o crime pela reação da mãe, que também não tem clareza sobre a responsabilidade de cada um de seus filhos no episódio, impossibilitada que está de apontar um como autor do crime. Do mesmo modo, os irmãos, na vontade de livrar o outro da força, também não contribuem para a elucidação do ocorrido. O suspense é mantido até o final, quando o caso será julgado por um tribunal, ficando Lincoln ao lado dos Clay, como em retribuição aos livros ganhos anos atrás.

Em seguida, multidão reunida em torno do local onde houve a queima dos barris reage de forma hostil à notícia do assassinato. Percebe-se a formação de um grupo de pessoas decididas, ao que tudo indica, a fazer justiça com as próprias mãos. Todos parecem estar bêbados, em um retrato que denuncia as paixões incontroláveis e irracionais das massas. Deixadas por si só, sem lideranças, decidem pelo linchamento¹². Uma panorâmica acompanha da esquerda para direita o deslocamento da multidão na praça, que pára diante da prisão e tenta invadi-la. Não seria difícil para um espectador de 1939 evitar “a associação dessa cena com atividades contemporâneas, largamente noticiadas, da KKK” (Wexman, 2005, p. 23).

Vemos, então, em plano de conjunto, surgir do fundo da multidão, Lincoln, que abre energicamente espaço entre as pessoas, andando no sentido da câmera até chegar à porta da prisão em que se encontram os Clay. O seu ponto de vista é equiparado ao nosso. Quando em contra-campo os homens enfurecidos pedem para que ele saia do caminho, eles estão olhando em nossa direção. O narrador coloca a multidão diante de nós e nos posiciona ao lado do então advogado.

Depois de conseguir acalmar a situação, demonstrando disposição para recorrer à força se fosse o caso, um primeiro plano frontal de Lincoln tem a função de fazer com que o seu discurso seja dirigido diretamente aos espectadores: o problema, como diz, é fazer justiça com as próprias mãos, tomando a execução como um fim em si, a despeito dos procedimentos legais que devem determinar se um suspeito, acusado por um crime, deve ou não ser condenado e executado. A seguir, em primeiro plano, outra fala voltada para o seu presente: “parece que estamos perdendo a cabeça nos tempos atuais; fazendo coisas juntos que nos envergonhariam se fizéssemos sozinhos”. Todos se desarmam, enfim. Diante dos olhos marejados de Abigail Clay, a multidão se dispersa. Lincoln permanece sozinho e a imagem se escurece.

Ele, além dos atributos já elencados, é o responsável pelo “equilíbrio entre liberdade e restrição, interesse próprio e responsabilidade social, [...] pragmatismo e idealismo, brutalidade e refinamento” (Stowell, 1986, p. 33)¹³. De um lado, leis, regras e códigos que pertencem ao campo da civilização; de outro, os elementos característicos das regiões ainda não atingidas plenamente pelo Estado. A zona de fronteiras, dentro daquilo que caracteriza o espaço a ser conquistado na expansão norte-americana, é vista como lugar em que os dois campos convivem e se alimentam, constituindo a etapa necessária para a democracia que se consolida posteriormente.

Lincoln garante que a lei seja respeitada na sequência descrita. Como vimos, ele recorre “à persuasão, ao bom humor e à tolerância; mas se esses métodos falham, o líder democrático deve persuadir também ameaçando recorrer à violência ou empregando-a, se for o caso” (Stowell, 1986, p. 34).

Depois de ele conseguir demonstrar no tribunal a inocência dos Clay, chegamos aos momentos finais de *Young Mr. Lincoln*. O futuro presidente se encontra pela última vez com a família. Após a conversa, afasta-se, dizendo que irá ao topo de uma montanha, caminhada que é trabalhada na chave alegórica, dada a referência à ascensão bíblica presente nesta imagem. Abe inicia a caminhada, acompanhada em crescendo pela música de abertura, o hino *The Battle Hymn of the Republic*.

Esse acompanhamento musical indica o fechamento de ciclo, correspondente à sua formação, antes do “sacrifício”. Ele pode se lançar ao espaço público, nova etapa de sua carreira. Seguindo a diligência dos Clay, símbolo da conquista do Oeste (lembremos do filme *Stagecoach*, realizado no mesmo ano por Ford), vemos a carruagem desaparecer no horizonte. Ao lado de uma cerca, vemos ao longe, ao centro do plano, lugar por excelência da personagem, a silhueta do mediador Lincoln.

Essa imagem reforça a dimensão de fronteiras, com a personagem situada nesse campo que é espaço da civilização e, ao mesmo tempo, da natureza. A sua tarefa simbólica foi e será a de complementar esse processo de ocupação e formação.

O tempo piora, e Lincoln chega ao topo. Enfrentando o vento e a chuva, sinal das adversidades que virão, sai de campo pela nossa direita. O espaço fica vazio sem sua presença, e a chuva toma dele conta. Depois da fusão, a chuva permanece, mas na transição identificamos em dois planos finais a estátua de Lincoln no memorial a ele erigido em Washington¹⁴.

O diálogo estabelecido entre a representação cinematográfica e a iconográfica pode ser pensada a partir de dois eixos: um deles estabelece o vínculo entre a figura biografada pelo

cinema, o herói em formação, e a imagem cristalizada na escultura e no lugar evocativo de sua memória; outro, mais importante, reforça e amplia a dimensão cívica presente no memorial, dando mais sentidos para que o público contemporâneo entenda a razão de ser da homenagem e permitindo que o conjunto arquitetônico “ganhe vida”, na medida em que são agregados pelo cinema novos valores ao já consagrados pela iconografia.

A saída de Lincoln de cena e do filme é equiparada pelos editores da *Cahiers* a de *Nosferatu* na obra homônima dirigida por Friedrich Murnau em 1922. É explicada nestes termos: “como se tivesse se tornado impossível filmá-lo por mais tempo, [...] uma figura intolerável [...] {que} tendo sido usada para os seus próprios fins e manifestada sua dimensão excessiva, monstruosa, não havia mais nada a fazer com ela do que deixá-la em um museu” (*Cahiers*, 1970, p. 45).

A pretendida violência de Lincoln foi vista pelos editores do *Cahiers* como excessiva e castradora (1970, p. 37, dentre outras). Essa leitura é pautada por uma característica muito presente nos filmes de Ford, principalmente em seus westerns como *The Searchers* (1956). Ethan Edwards (John Wayne) sozinho parte ao final rumo ao *wilderness*, ao sertão. O arranjo familiar estabelecido ao término do percurso parece não comportar mais a violência que foi imprescindível para reinstituir o equilíbrio. Tendo em vista que os seus métodos não podem mais ser empregados, Ethan, sentindo-se fora de lugar, parte. Certamente, essa estrutura, que é própria do western (lembra de *Shane*, 1953, de George Stevens), influencia a leitura de *Young Mr. Lincoln* feita pelos editores da *Cahiers*.

Não há como negar, certamente, que Lincoln integra a galeria de heróis fordianos. Geoffrey O'Brien observa que a construção da personagem de Lincoln no filme se conecta com a de outros na obra de Ford. A sua solidão é “of a different sort than John Wayne in *The Searchers* (1956), but no less alone” (*Hero in waiting*, p. 6, encarte do DVD, 2006). Em Ford, o exercício da autoridade é concentrado em personagens que empregam a violência, como é o caso de Wyat Earpp em *My Darling Clementine* (1946), ou configurado em dois personagens que se complementam, como acontece em *The Man Who Shot Liberty Valence* (1962), em que, de um lado, temos Tom Doniphon resolvendo os conflitos à bala, e, de outro, Ransom Stoddard, tentando impor os valores da civilização.

Por outro lado, assistindo ao filme, é difícil estabelecer a comparação entre Nosferatu e Lincoln, pois a tarefa a que se propõe *Young Mr. Lincoln* não é propriamente a de desmistificar o personagem principal. Pelo contrário, todo o esforço é no sentido de transformá-lo em monumento. Na leitura aqui proposta não há tensão entre o projeto ideológico e a obra, pelo contrário.

Alegoricamente, o filme de John Ford reforça a ideia de democracia a partir da figura de um líder que atue como mediador entre as diferenças forças sociais. Recorre, para tanto, à força, à mentalidade “os fins justificam os meios”, à coragem e à argúcia, vistas como atributos necessários para a resolução dos conflitos internos (trabalhados aqui no enfoque dado à questão do linchamento) e externos, tendo em vista o quadro mundial. O diálogo com o seu presente é, portanto, direto, e a atualização de sua figura ganha outros contornos, mais complexos e de difícil resolução, como a discussão acima tentou demonstrar. ●

NOTAS

- ¹ Griffith retomará a figura em *Abraham Lincoln* (1930), sem o racismo presente em 1915 (Lennig, 2010, p. 41-72).
- ² Sobre o contexto em que surge a companhia ver Cripps, 1974, p. 28-37.
- ³ Esse projeto não foi concluído em virtude de mudanças ocorridas na política cultural soviética (Leyda, 1982, p. 139).
- ⁴ Ver também, dentre outros, Browne, 1978.
- ⁵ Informações colhidas em <http://www.nps.gov/linc/> acessado em 10 de setembro de 2010.
- ⁶ A produção pictórica sobre ele também é significativa nos anos 20 e 30, sendo Marsden Hartley um de seus mais importantes divulgadores (Griffey, 2001, p. 34-51).
- ⁷ O livro que traz a peça é prefaciado justamente pelo historiador Carl Sandburg.
- ⁸ De acordo com Wexman (2005, p. 28), essa relação para a audiência em 1939 era clara.
- ⁹ Seguimos, assim, a leitura de Peter Stowell (1986, p. 33-44), diversa da *Cahiers du Cinéma*.
- ¹⁰ Lincoln diz o seu título: *Blackstone's Commentaries*. Para ser mais preciso, é os *Commentaries on the Laws of England* (1765-1769), de William Blackstone, o primeiro comentário mais sistemático sobre o conjunto de leis vigente na Inglaterra.
- ¹¹ O cinema americano da época havia se ocupado da temática do linchamento, como atestam *Fury* (1936), de Fritz Lang, e *They Won't Forget* (1937), de Melvin Leroy (Stowell, 1986, p. 43, e Delage, 2006, p. 18 e ss.).
- ¹² Stowell vê aqui a oposição entre “as forças do fascismo (as massas) e o ordenado processo da democracia civilizada (prisão e julgamento)” (1986, p. 44), mas a identificação entre fascismo e massas não é tão clara assim, dado que a sua propalada irracionalidade é tema corrente do imaginário da política desde a Revolução Francesa, pelo menos.
- ¹³ O autor não está se referindo especificamente à personagem de Lincoln nessa passagem, mas ao quadro geral dentro do qual o filme pode ser inserido.
- ¹⁴ O filme de 1930 de Griffith termina da mesma forma, mostrando, além da escultura, o monumento completo.

REFERÊNCIAS

- BROWNE, Nick. Cahiers du Cinéma's rereading of Hollywood Cinema: An Analysis of Method. *Quarterly Review of Film Studies*, v. III, n. 3, p. 405-416, Summer 78.
- CAHIERS du Cinema. *Young Mr. Lincoln*, de John Ford. n. 223, p. 29-47, août-sept. 1970.
- COMOLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. Cinéma/Idéologie/Critique. *Cahiers du Cinéma*, n. 216, p. 11-15, oct. 1969.
- CRIPPS, Thomas. The Birth of a Race Company: An Early Stride Toward a Black Cinema. *The Journal of Negro History*, v. 59, n. 1, p. 28-37, jan. 1974.
- DELAGE, Christian. *La vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*. Paris: Denoël, 2006.
- DVD *Young Mr. Lincoln. Disc Two: The Supplements*. The Criterion Collection, 2006.
- GRIFFEY, Randall. Marsden Hartley's Lincoln Portraits. *American Art*, v. 15, n. 2, p. 34-51, summer, 2001.
- LANG, Robert. The Birth of a Nation: History, Ideology, Narrative Form. In: LANG, R. (Ed.). *The Birth of a Nation*. NJ: Rutgers University Press, 1994.
- LENNIG, Arthur. There is a tragedy going on here which I will tell you later: D.W. Griffith and Abraham Lincoln. *Film History: An International Journal*, v. 22, n. 1, p. 41-72, 2010.
- LEYDA, Jay (Ed.). *Films essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.
- NEELY Jr., Mark. O Jovem Lincoln. Dois filmes. In: CARNES, Mark (Org.). *Passado Imperfeito*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 124-127.
- NICHOLS, Bill. Style, Grammar, and the Movies. *Film Quarterly*, v. 28, n. 3, p. 42-44, Spring, 1975.
- REINHART, Mark. *Abraham Lincoln on Screen: Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television*. North Carolina: MacFarland, 2008.
- SHERWOOD, Robert. *Abe Lincoln em Illinois*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas/SP: Papirus, 2003.
- STOWELL, Peter. *John Ford*. Boston: Twayne Publishers, 1986.
- WEXMAN, Virginia. Right and Wrong; That's [Not] All There Is to It!: Young Mr. Lincoln and American Law. *Cinema Journal*, v. 44, n. 3, p. 20-34, Spring 2005.
- XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. SP: Brasiliense, 1984.