

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PROGRAMA DE MESTRADO EM HISTÓRIA

ANTONIO LUIZ DE SOUZA

**RASCUNHOS DOS TEMPOS:  
*A CONQUISTA DA HONRA E CARTAS DE IWO JIMA REESCREVEM*  
A HISTÓRIA E A MEMÓRIA**

GOIÂNIA-GO

2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PROGRAMA DE MESTRADO EM HISTÓRIA

ANTONIO LUIZ DE SOUZA

**RASCUNHOS DOS TEMPOS:  
*A CONQUISTA DA HONRA E CARTAS DE IWO JIMA REESCREVEM  
A HISTÓRIA E A MEMÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, na área de concentração em História, Cultura e Poder.

**Orientação:** Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel.

GOIÂNIA-GO

2009

Souza, Antônio Luiz de

Rascunhos dos tempos: A Conquista da Honra e  
Cartas de Iwo Jima reescrevem a história e a memória /  
Antônio Luiz de Souza. – Goiânia, 2009.

103 p.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, Programa de Mestrado em História,  
2009.

“Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Heloisa Selma Fernandes  
Capel”.

1. Memória escrita – história. 2. Cinema e escrita da  
história. 3. Nova história cultural e ficção. 4. História  
cultural e cinema. I. Título.

CDU: 930.85:791.5

**RASCUNHOS DOS TEMPOS:  
A CONQUISTA DA HONRA E CARTAS DE IWO JIMA REESCREVEM  
A HISTÓRIA E A MEMÓRIA**

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM HISTÓRIA DEFENDIDA EM \_\_\_\_ DE  
SETEMBRO DE 2009 E \_\_\_\_\_ PELA BANCA EXAMINADORA.

---

Professora Doutora Heloisa Selma Fernandes Capel  
Presidente

---

Professor Doutor Alcides Freire Ramos  
Universidade Federal de Uberlândia-UFU  
Arguidor

---

Professor Doutor Eduardo Reinato  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás-PUC-GO  
Arguidor

GOIÂNIA-GO  
2009

À família, pelo incentivo.

## AGRADECIMENTO

Este trabalho tornou-se realidade graças ao empenho da Doutora Heloisa Selma Fernandes Capel e do Doutor Eduardo José Renato.

*“A imagem fílmica (incluindo o som) é o quê? Um engodo.”*

Barthes

## RESUMO

Este trabalho discutirá o cinema como um dos símbolos da Modernidade, um dos fenômenos da sociedade de massas e de consumo, identificando o cinema como portador de uma linguagem específica. Trata o filme como um artefato da sociedade industrial, mas um artefato portador de sentidos e de historicidade. Esta Dissertação utilizará três grandes fontes e objetos para discutir a apropriação da memória individual, convertida em memória social e em lugar de memória, tratadas como símbolos da presentificação do passado. As fontes serão a correspondência pessoal-familiar do militar japonês Tadamichi Kuribayashi, a obra *A Conquista da Honra* (2000), escrita pelo norte-americano James Bradley e duas peças filmicas, *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*, dirigidas por Clint Eastwood, lançadas em 2006. O trabalho sustenta que o filme histórico, como são históricos os dois filmes indicados de Clint Eastwood, é sempre um filme ficcional, partindo de uma montagem das evidências do passado. O trabalho quer concluir que as três fontes permitem reler a história, valorizando as memórias e experiências individuais, um rico material para o domínio da História Cultural.

Palavras-chave: Cinema, História, Memória, Ficção



## ABSTRACT

This study presents the cinema as one of the symbols of modernity, one of the phenomena of mass society and consumer society, by identifying the cinema as the owner of a specific language. The film is dealt with as an artifact of industrial society, one which contains meanings and historical substance. Three sources will be the objects of study, used as tools that will make it possible to discuss the appropriation of individual memory converted into social memory. However, rather than being treated as memories, they will be treated as symbols of updating of the past. The sources are the personal letters exchanged between the Japanese officer Tadamichi Kuribayashi, the book *Flags from our fathers (2000)* written by American writer James Bradley and two movies: *Flags from our fathers* and *Letters from Iwo Jima*, both of them directed by Clint Eastwood and released in 2006. The study argues that historical filming, like the two analyzed, is always a piece of fiction which originates from a montage of past evidence. To conclude, the dissertation sustains that the three sources allow one to reread the past, valuing personal experiences and individual memories which constitute an outstanding, vast material for the mastering of cultural history.

Key words: Cinema, History, Memory, Fiction

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – IWO JIMA .....	55
FIGURA 2 – JOHN WAYNE E JOHN BRADLEY .....	56
FIGURA 3 – A TOMADA DO SURIBACHI .....	59
FIGURA 4 – MONUMENTO DE ARLINGTON .....	88

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1 - MODERNIDADE E O CINEMA COMO PROBLEMA HISTÓRICO....	17
1.1 Modernidade, fotografia e cinema .....	18
1.2 Cinema e a escrita da História .....	23
1.3 Cinema como problema historiográfico .....	30
1.4 Cinema e Cultura de Massa.....	33
CAPÍTULO 2 - HISTÓRIA, MEMÓRIA E RECEPÇÃO.....	39
2.1 A guerra mundializada .....	40
2.2 Os moldes da memória .....	46
2.3 Os passos da operação historiográfica .....	51
2.3.1 A Conquista da Honra.....	56
2.3.2 Cartas de Iwo Jima .....	60
2.4 A Recepção.....	62
CAPÍTULO 3 – A FICÇÃO E O EFEITO DE REALIDADE .....	70
3.1 Trajetória eastwoodiana .....	71
3.2 A ilusão naturalista .....	75
3.3 Ficção e efeito de real.....	81
3.4 A imagem.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	90
BIBLIOGRAFIA .....	93

## APRESENTAÇÃO

*“Nunca uma coisa tem um só sentido. Cada coisa tem vários sentidos que exprimem as forças e o devir das forças que agem nela. E mais: não há “coisa”, mas somente interpretações, e a pluralidade de sentidos.”*

*Deleuze*

Esta Dissertação é fruto dos interesses acadêmicos pelo binômio História-Cinema. Mas, antes do exercício acadêmico, é uma manifestação dos interesses pessoais de leitura, entretenimento, trabalho e práticas cotidianas para reinventar o mundo individual e o mundo coletivo como fundos mediadores das práticas culturais.

Descobrir a magia praticada dentro do filme é abrir um portal para interlocução com o presente cotidiano, reinventando a ambiência cultural de leituras das diversas modalidades de discursos sobre o mundo. A descoberta mágica aconteceu no universo da criança, carregado pelo pai e pela mãe para a sala de cinema no interior de Goiás. O descobrimento do filme estava carregado de mistérios, de uma realidade colorida que acontecia no “escurinho do cinema” e que se desfazia quando outras luzes enchiam a sala e éramos dispensados para retornar ao lar. Eu não descobria o filme e a sala de cinema: era um encobrimento da linguagem, tudo parecia real, natural e verdadeiro – mais tarde, descobriria que tudo não passava de um pouco de tudo, um pouco de arte, um pouco de tecnologia, um pouco de aceitação entre o espectador e o criador.

O senhor Ananias de Melo Franco, da importante família mineira, era dono da primeira aparelhagem de projeção e responsável direto pelas primeiras exhibições em Cristalina, cidade do interior de Goiás, fronteira com a Paracatu das Minas Gerais. As duas cidades foram universos do extrativismo do cristal de rocha e do ouro, entrelaçando seus destinos desde o século XIX. Um dia, encontrei o filho de Ananias de Melo Franco, José. José *de Ananias*, como é até hoje saudado nas ruas de Cristalina, tornou-se herdeiro das tarefas do pai, fez-se técnico em projeção e

trabalhou com as empresas exibidoras até o solitário fechamento da última sala de exibição, agora iluminada diariamente para o comércio de materiais de construção. Hoje está com 90 anos e assiste aos filmes pela TV. É testemunha desconfortável da prisão do plano americano no espaço da telinha, o fim do magistral cinemascope, dos diversos personagens em um mesmo plano e de longas tomadas de cena.

Tornei-me um carregador das latas de fitas em troca da entrada. Os rolos de filme, acondicionados em latas, eram depositados pelo transportador no Posto Fiscal da Polícia Rodoviária Federal, na BR 040. Minha responsabilidade era transportar as latas para a sala de exibição. Era uma tarefa hercúlea para a glória dionisíaca do desfrute das cores, das imagens contínua e magicamente em movimento. A vitória do eterno tempo do cinema, da mágica tela sobre as telas do mesmo cinza que tingia repetidamente o mundo material.

Imagino e reorganizo o passado para entender a pertinência da pesquisa acadêmica. Décadas de lembranças e esquecimentos separam a pesquisa da experiência do trabalho, do meu entretenimento, da observação do trabalho de projeção e do meu interesse pela coleta dos fragmentos da fita cortada e emendada. Por que colecionar quadros fotográficos do material fílmico? Por que observar fragmentos de um filme tão distante? Porque era uma fotografia mágica, uma imagem aprisionada pelas técnicas e pelas tecnologias modernas, ganhara movimento quando pertencera ao corpo total do filme, aos milhares de quadros emoldurados pelos sons e por outros artifícios do cinema.

Os significados do trabalho para ganhar o filme de cada dia e os significados do filme como artefatos técnicos são experimentados como memória, hoje como ontem, perpassada pelos anos de leitura de outras experiências, um palimpsesto intangível, mas permanentemente afetado pelo apagar e pelo reescrever. Ao recentemente retornar ao cenário da experiência de que estou falando, a “pluralidade de sentidos” se fez e o que era para ser apenas uma coleta de dados transformou-se numa irrupção de memória, tudo involuntariamente: imagens, sons, faces, risos, brincadeiras na área de alimentação e os gritos e cochichos no escuro da sala de cinema irromperam desordenadamente, desindexando a coleta de dados tão metódica e racionalmente montada. À desertificação promovida pelo racionalismo metódico da pesquisa, o florescimento múltiplo da memória que avança das margens e recobra os significados apagados.

O cinema foi convertido em instrumento para construção e desconstrução da memória palimpsesto de que falo. E assim, abordando a memória como o conjunto desigualmente multifacetado de uma vida, procuro ler as experiências dos narradores de uma batalha dentro da Segunda Guerra Mundial. Os narradores dialogam com outros textos, outros discursos, outras linguagens e outros tempos, estabelecem novos significados e validam outras experiências. Apresentarei os narradores, seus discursos e seus tempos.

O primeiro narrador é Tadamichi Kuribayashi. Trata-se de um militar japonês que serviu nos fins dos anos 20 e inícios dos anos 30 nos EUA e no Canadá. Escreveu cartas para dialogar com o filho recém nascido que vivia com a mãe no Japão. Mais tarde, o general Tadamichi Kuribayashi conduziu a resistência nipônica em Iwo Jima contra o desembarque das tropas norte-americanas na ilha de oito mil metros quadrados, distante quase mil e duzentos quilômetros de Tóquio. No calor da luta, soldados e oficiais narravam os horrores vivenciados e dialogavam com os familiares, todos apossados pelo descortinar da derrota do Japão numa guerra que nem todos abraçavam. O general Kuribayashi escrevia cartas para a filha, que estava no interior do Japão e comandava a resistência de uma vasta região chamada Ogasawara, onde fica Iwo Jima. Resistência subterrânea que percorria vinte e nove quilômetros de túneis e abrigava-se nas quentes salas sem água e sem banheiros. Ao final, isolado e à beira da morte, o general Kuribayashi ordena que os sacos de correspondência sejam enterrados, preservando as intimidades e a honra dos mortos da curiosidade do conquistador. O general Kuribayashi morre em 26 de março de 1945. As cartas são recuperadas em escavações recentes e formam um corpo documental que tratarei como fonte para investigar as práticas culturais de um indivíduo em temporalidades e espaços diferentes. Tadamichi Kuribayashi utilizava-se dos ideogramas, dos desenhos e das fotografias para comunicar suas práticas culturais no viajar pelo México ou pelos EUA, convivendo com os serviços norte-americanos, com os esquilos, coelhos e cães ou com as famílias dos diplomatas.

Outro narrador é James Bradley. Ele nasceu depois da Segunda Guerra, sendo filho de um dos heróis da conquista de Iwo Jima. Seu pai, John Bradley, voltou silenciado da guerra, falecendo em janeiro de 1994 como um obscuro veterano da batalha no Pacífico. John Bradley foi silenciado por uma imagem, uma

fotografia que eternizou o hasteamento da bandeira dos EUA no Monte Suribashi, nos inícios de 1945, quebrando a resistência do general Tadamichi Kuribayashi. Franklin Sousley, Harlon Block, Mike Strank, John Bradley, Ira Hayes e René Gagnon fincaram a bandeira no alto da ilha. Somente os três últimos sobreviveram e foram chamados para o coração da pátria, percorrendo os EUA na campanha arrecadadora de fundos para a guerra. Em meio à histeria coletiva e ingênua, o trauma silenciando os três jovens soldados convertidos em novos heróis. A fotografia dos fuzileiros fincando o mastro no coração da ilha é ressignificada e o imaginário produz a imagem da nação incorporada nos três sobreviventes, conquistando os nove milhões de quilômetros quadrados do império nipônico. A fotografia ganha vida, é autonomizada aos protagonistas e ao fotógrafo, silenciando os atores coletivos e individuais. Um monumento é erigido na capital do país, monumentalizando a memória individual, sedimentando a construção da memória coletiva, destruindo as experiências coletivas e silenciando os sujeitos individuais. É a construção do fim da história como possibilidades e a monumentalização do fato. Os três morrem silenciados como obscuros ex-fuzileiros navais, enquanto que os lugares de memória vivem: o monumento em Arlington e a fotografia de Joe Rosenthal. Uma única vez a Universidade de Columbia quebrou as regras do prêmio Pulitzer e inscreveu uma fotografia do mesmo ano como concorrente, 1945, premiando Joe Rosenthal, o fotógrafo da *Associated Press*, que revelou à nação os jovens e diferentes heróis. James Bradley procura a medida certa para narrar uma experiência coletiva e a experiência individual, desde a Longa Depressão até 1994. James Bradley utiliza-se da palavra, da linguagem jornalística. Seu livro, *A Conquista da Honra*, publicado em 2000, é reportagem que utilizarei como literatura testemunhal. A literatura testemunhal procura dar conta da questão ética da persistência da memória individual, da diversidade que denuncia a opressão desertificadora das vidas.

O terceiro narrador é Clint Eastwood. O velho *cowboy* cineasta. É outra linguagem, aquela que produz a ilusão que enreda os jovens do interior ou os cosmopolitas. Eastwood juntou os dois outros narradores e recontou o episódio Iwo Jima em dois filmes, *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*. Clint Eastwood conta com Paul Haggis, o roteirista, para narrar um filme em inglês, *A Conquista da Honra* (EUA, 2006), problematizando a guerra como sumidouro de vidas, a guerra

mediática em torno da construção da memória social e o silêncio de John Bradley, arquétipo do herói de um novo mundo no velho Estado-nação. *Cartas de Iwo Jima* (EUA, 2006), é mais que um filme, é cinema como linguagem e como arte. Clint Eastwood trabalha com atores japoneses sobre roteiro de Iris Yamashita e Paul Haggis, e todos os diálogos são em japonês, reexperimentando a experiência de Tadamichi Kuribayashi. O enredo, aqui, é a resistência nipônica, representada em termos micro pelas figuras emblemáticas do general Kuribayashi e do padeiro Saigo. Para Eastwood, o padeiro Saigo e o enfermeiro John Bradley são figuras igualmente ficcionais porque encarnam os grandes modelos que os Estados belicistas sacrificam em nome do coletivo. Ambos têm vida e são convincentes no discurso eastwoodiano porque são construções/montagens de que um cineasta se serviu para reescrever a história nacional e inscrever mais uma camada no palimpsesto chamado memória nacional. Saigo e John Bradley são dois jovens, em dois filmes sobre o mesmo fenômeno – a guerra como fenômeno macro, ininteligível no universo micro – que não escolheram suas tarefas e que esperam voltar ao lar para reatar o fio do destino. Eastwood faz um soldado desaparecer, sugado por um fosso no solo da ilha sulfurosa, no primeiro filme, e o reapresenta ao espectador no segundo filme, quando ele está diante dos japoneses, até então invisíveis nos túneis. É um só discurso, um posicionamento sobre o tempo do cineasta, de guerra no Oriente Médio. Utilizarei os dois filmes para investigar a construção da memória social que a modernidade individualizadora construiu.

Trabalho com o conceito de modernidade, entendida como um fenômeno que procura matematizar o conhecimento, convertendo-o em racionalismo moderno; um fenômeno que rompe com as tradições e instaura o novo, apoiado nas experiências da vida cidadina e nas expectativas positivas segundo as quais a razão emanciparia a humanidade. Memória e Lugar de Memória são fundamentais conceitualmente. Memória como resultado coletivo foi um conceito apropriado pelos movimentos sociais e pelo Estado ao longo do século XX, abafando a memória individual, considerada hoje capaz de ampliar a história como texto porque daria conta das diversidades e das experiências como práticas culturais. A memória, fiz referência acima, está associada à edificação das imagens que congelam as experiências e transferem suas pulsões para o coletivo. Neste sentido, perpassa esta Dissertação a proposta que sustenta ser o imaginário o criador de imagens –



criador sugiro entender, significa atribuir sentidos, carregar de significados ou apropriar-se, ressignificando. Por princípio, trato a imagem como portadora de uma historicidade e interessa-me sua trajetória.

No capítulo um procuro relacionar o cinema com a modernidade, evito a história do cinema e vinculo as artes cinematográficas às experiências das massas e das elites burguesas, experiências estéticas e técnicas. Experiência que é materializada na capacidade de produzir representações sobre o mundo e vivenciá-las como práticas culturais. O real, ou realidade, não pode ser percebido na sua totalidade, é incognoscível. Permito-me, pois, exercitar e validar a produção sobre o real, experimentando os recursos teóricos. Percebo o mundo como estilhaços do real e disponho de recursos teóricos e metodológicos para trabalhá-lo em um tempo ressignificado. Problematizo, então, cinema como um instrumento de reescrita da história.

No capítulo dois meus interesses estão voltados para a construção da memória como instância coletiva, silenciando as experiências individuais. Os dois filmes que serão utilizados, segundo minha desmontagem, trabalham a experiência do falar e do ser silenciado como instrumento para reconstrução de uma temporalidade inscrita ainda no passado. O capítulo apresenta, também, o exercício de validação do filme, isto é, a recepção.

No capítulo três o centro das discussões está na linguagem cinematográfica e na ficção que instaura o efeito de real. O real, perdido porque é passado ou porque é incognoscível, é deslocado para os discursos históricos ou imagéticos, tornando as fotografias ou os monumentos substitutos da história, agora encerrada nos símbolos pátrios.

Outros tantos acervos de correspondências, memória e cinema poderiam ser utilizados como exercício acadêmico. O acontecimento Segunda Guerra, a correspondência de um general japonês e filmes hollywoodianos motivaram minha leitura dentro do domínio da História Cultural. O cinema de massa norte-americano não tem o *glamour* do cinema autoral europeu, atração intelectual de historiador. Aqui, a cultura de massa interessa como instauradora de novas representações. A literatura e o cinema permitem discutir a reconstrução permanente da memória coletiva como instância dos embates simbólicos.

# CAPÍTULO 1

## MODERNIDADE E O CINEMA COMO PROBLEMA HISTÓRICO

*Ao contrário do que se diz freqüentemente, a imagem não fala. Sem comentários, uma imagem não significa rigorosamente nada, e podemos imaginar qualquer coisa, dependendo da nossa fantasia, quando a vemos. A imagem pode impressionar, interessar, comover, apaixonar, mas a imagem nunca informa. O que informa é a palavra.*

*Pierre Sorlin*

Pierre Sorlin é historiador contemporâneo e renova a historiografia porque trabalha a escrita fílmica da história e considera todo filme, inclusive aqueles chamados de históricos, como uma ficção. Foi um avanço porque inicialmente o historiador não utilizava nem o filme nem o cinema como fonte para a escrita da história. O trabalho de Sorlin desmontou a historiografia que utilizava o cinema documental como uma prova irrefutável da verdade porque o aparato técnico capturaria o mundo tal e qual, às vezes, contrariando as expectativas inclusive de quem filmava (RAMOS, 2002). No presente capítulo utilizarei o cinema como motivo para discutir a escrita da história na modernidade, onde a imagem é fundamental, desde que tenha historicidade. Minha relação com o cinema parte dos seguintes princípios: o cinema é uma fonte que ilumina diversos aspectos das práticas culturais contemporâneas, dialogando com o seu próprio tempo e com o passado, convertendo-se, o próprio cinema-filme, em objeto específico da pesquisa histórica. Em síntese, posso perguntar ao cinema-filme coisas distintas dele mesmo, quando investigo, por exemplo, as práticas culturais ou as relações de poder em uma dada sociedade, investigando suas relações com a literatura ou com outras formas culturais. Ao mesmo tempo ou em outro projeto, o cinema-filme é convertido em material específico para eu responder problemas da linguagem cinematográfica e do trabalho dos diversos agentes envolvidos com a produção fílmica.

## 1.1 Modernidade, fotografia e cinema

A modernidade abria caminho desde a Renascença, lentamente, desconstruindo as tradições e, sobre as ruínas, edificando o novo, o passageiro, o transitório. A sedimentação dos quereres, dos saberes e dos fazeres culturais contemporâneos e urbano-industriais, trouxe, igualmente, a vitória da modernidade. Entendo modernidade, inicialmente, como a ruptura com as tradições. O compromisso da modernidade incluía o desfrute no mundo urbano, o estilhaçar das superstições e a tradição desmoronada. Coroando o processo, a humanidade seria emancipada, alcançaria a maioria pensada pelo iluminismo desde a antiguidade até o século das Luzes (ROUANET, 1989). A modernidade passa pela liberdade individual, pela construção dos instrumentos de participação política, pela democratização. A *Belle Époque* é a celebração dos tempos novos, do espocar do *champagne*, da ciência e da vitória do homem sobre a natureza, da glorificação das técnicas e tecnologias que chegaram para libertar os homens ocidentais.

A celebração é uma das faces de que falava Baudelaire (BAUDELAIRE, 1996). Quando seu livro é aberto um instantâneo é revelado, uma imagem do passado é nomeada pelo texto, ainda que as palavras sejam frágeis para representar aquele passado fugaz. A cidade como paisagem cultural reeduca os olhares e abriga novos comportamentos e personagens. Não aprisiono a modernidade em espaços ou mapas porque ela aparecerá neste trabalho como um fenômeno que se manifesta na cidade, na razão iluminista emancipadora, nas atitudes científicas físico-químicas que alteram as artes plásticas, na fotografia, na multidão que liberta o indivíduo, no cinema que produz a imagem em movimento ou no romance.

A vida para os modernos e para a modernidade é acelerada e sedimentada pelas transformações na capacidade de produção a partir da fábrica, do operário e da máquina. O processo é de longa duração, de transformações lentas, e é conhecido como Revolução Industrial. A Europa das fábricas era também a Europa produtora de novas demandas urbanas, de novos textos, de histórias e romances, de poesias, de novos produtos expostos nas galerias. Era a Europa fundadora de uma segunda modernidade, das celebrações da técnica de produção fabril, da tecnologia do aço. A mesma modernidade que celebrava o progresso linear

e a vitória do homem branco sobre a natureza, vitória sobre o negro e sobre o amarelo, vencidos na cadeia da evolução das espécies. Segundo Pierre Sorlin,

Se pararmos para pensar, este período é absolutamente surpreendente. É nele que, em poucos anos, o motor a explosão é ultimado, o automóvel e o avião são criados, o telefone se expande, a gravação sonora aparece, assim como o cinema. Foi em volta deste leque de transformações que, de repente, a fotografia se impôs (SORLIN, 1994, p. 3).

A fotografia é uma das expressões da segunda modernidade, isto é, da consolidação burguesa, do mercado e da abertura do consumo, rompendo com as imagens aristocráticas e com as representações a partir do óleo sobre tela. Libertar a imagem significa técnica e mercadoria, o artefato mediado pelo mercado. As muralhas do horizonte da arte figurativa clássica desmoronavam sob os olhos do fotógrafo, o novo senhor da imagem. A modernidade que a fotografia desnuda é de ruptura com a tradição do óleo sobre tela, desempregando o pintor historiador, como trabalhado pelo historiador Peter Burke (BURKE, 2006). Como escreveu Walter Benjamin, que ainda considerava a comercialização um perigo para o mundo da fotografia,

No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da câmera obscura, os técnicos substituíram, neste ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniatura se transformaram em fotógrafos (BENJAMIN, 1987, p. 97).

Segundo Leo Charney e Vanessa Schwartz, a rua como símbolo de livre circulação, os cartazes e a arte em geral anunciam o cinema. Como escreveu Baudelaire, para o perfeito *flâneur* a multidão existe para ser apropriada, rapidamente, porque a modernidade é o transitório (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). O cinematógrafo é apresentado como o coroar da condição tecnocientífica, dotado de objetividade para captar o mundo real tal e qual (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004). Mais que captar o real, transformá-lo em arte, representá-lo, como escreveu José Lino Grunnewald:

[O cinema ] É a assim chamada sétima arte – a única que funda sua razão de ser já na essência da máquina, dentro do salto para a automação que caracteriza a segunda revolução industrial – engloba todas as outras, irmãs bem mais velhas, ou sejam, pintura, escultura, dança, música, literatura e teatro (GRUNNEWALD, 1969, p. 4).

O homem da modernidade cria os novos monumentos da civilização, como a sétima arte, utilizando-se da indústria fabril para recompor o mundo, reconfigurando-o, apropriando-se de outras áreas de conhecimento e expressão para criar uma linguagem singular. No desatar dos laços da tradição, a emancipadora modernidade libertou tempo e movimento, produziu o Cinema e este enlaçou a escrita da história. O cinema é a máquina do tempo, máquina produtora de tempos entrecruzados que libertam o cinéfilo, o crítico e o cineasta. Mas, por que a fotografia e o cinema, criadores de registros visuais, poderiam enlaçar a escrita da história? A resposta inicial é simples e passa pela questão dos documentos no trabalho do historiador, do sociólogo ou do antropólogo. Segundo a professora Mônica Kornis,

O registro visual, advindo da fotografia na primeira metade do século XIX e posteriormente do cinema, trouxe a possibilidade de transformar o momento fotografado e/ou filmado em documento histórico, criando para as gerações futuras a ilusão de, diante dessas imagens, estarem frente a um registro fiel de uma dada realidade (KORNIS, 2008, p. 11).

É sabido que as sociedades contemporâneas produzem muitos artefatos literários, muitas fotografias, muitos filmes e muito de tudo. A primeira atitude diante do material foi considerá-lo registro fiel, como escreveu Kornis e, portanto, documento histórico como tradicionalmente o século XIX considerava. A segunda foi desconsiderar o acervo.

Segundo Arthur Knight, a criação cinematográfica deve ser pensada a partir do seguinte triângulo: o inventor, o artista e o homem de negócios. Knight produz um texto bem convencional, dentro da perspectiva clássica e linear da história, encadeada como acontecimentos. A historicidade do cinema é destacada como uma transformação múltipla, resultante de grandes investimentos intelectuais e empresariais. Cinema, como arte e negócio, dependia da cena tecida pela racionalização da vida no fim de século. Segundo o autor, o capital intelectual e o

capital financeiro estavam imbricados no fazer do cinema uma atividade de resultados, mas nenhum deles poderia existir sem aquela informe multidão cultuada pelos modernos e pela modernidade. O cinema a chamará de platéia. Diz ainda,

“Por certo, foi o entusiasmo das platéias em 1895, quando Edson na América, Lumière na França e Paul na Inglaterra projetaram, pela primeira vez, filmes sobre um lençol branco, que transformou a novidade em mais do que uma maravilha do oitavo dia. No que interessava aos inventores, o cinema era um brinquedo científico, apenas um de uma longa série de dispositivos que exploravam as descobertas científicas do século XIX. Na opinião do público, constituíram uma revelação. Não se tratava meramente do fato de o movimento e a sombra do mundo real serem captados pelas máquinas – isto havia sido feito antes – mas, sim, que tudo podia ser visto com as mesmas dimensões da vida e, curiosamente, ainda com maior realidade (KNIGHT, 1970, p. 3).

Além da curiosidade diante do novo, da magia, o autor revela uma preocupação muito antiga em relação aos bens simbólicos, isto é, a recepção. O cinema surgiu como parte da modernidade, parte ciência, parte entretenimento, e foi adquirido e apropriado pelas massas. Está em jogo a questão do entretenimento, da recepção em nível do desfrute. O componente mágico de um efeito sem causa expresso na palavra e pela palavra “revelação”.

No tempo em que o cinema nasceu a escrita da história buscava no documento escrito as provas para formular suas explicações e substituir o passado. O filme como artefato e o cinema como técnica-estética, construção, montagem, música e representação não foram transformados em objeto de estudo nem em fonte para a escrita do texto historiográfico. Historiadores de formação estavam preocupados com as questões políticas, com a nação, com a guerra e com a economia, garimpando nas repartições governamentais as fontes preferenciais para a escrita da história. Historiadores buscavam na economia o material para explicar o percurso modelar do ocidente.

Mas não foram os acadêmicos, sociólogos ou antropólogos que nos fins do século XIX e nos inícios do século XX valorizaram as novas tecnologias para auxiliar no exercício de pensar as sociedades. Segundo Mônica Kornis, as relações entre cinema e história nasceram com as pessoas ligadas à produção de filmes. Os envolvidos com a produção do chamado primeiro cinema “reconheciam não só o fato de a história estar sendo registrada por esse novo meio, mas também o caráter

educativo nele contido, o que as levou a pensar na importância da preservação desses materiais” (KORNIS, 2008, p. 8).

A primeira reflexão sistemática sobre o binômio Cinema-História foi elaborada por Boleslas Matuszewski, fotógrafo polaco e câmera dos irmãos Lumière. São dois documentos e fontes históricas, resgatadas e disponibilizadas, *Uma Nova Fonte da História* e *A Fotografia Animada*, que registraram inclusive o impacto do cinema na imprensa no final do século XIX. Matuszewski considerou que a história e o cinema eram duas ricas e sensíveis formas de expressão que deveriam dialogar nos próximos tempos. O filme registraria a realidade e a história produziria conhecimento apoiado pelo material técnico contido no filme. Nas palavras do próprio Matuszewski, “o cinematógrafo não dá talvez a história integral, mas pelo menos o que ele fornece é incontestável e de uma verdade absoluta” (MORETTIN, 2003. KORNIS, 2008).

Identifico e apresento dois destaques a partir das formulações do fotógrafo, técnico e cineasta polonês. Primeiro, a dúvida quanto à capacidade técnica de alcançar a história total. Segundo, ainda que gravando apenas parte da concretude, a peça fílmica seria verdadeira em sua totalidade. Não foi uma consideração isolada. Matuszewski e seu tempo vivem em estado de torpor com a ciência e a verdade. A verdade existia e deveria ser descoberta pela ação científica e racional. A crença na objetividade absoluta foi aceita porque houve quem acreditasse nas lentes da objetiva capturando o mundo.

A objetividade está presente em cada pessoa que assiste ao filme ou que olha a fotografia em um álbum guardado nos “lugares mais gelados” da casa ou do escritório. Na expressão de Barthes, citado por Kornis, o clique sintetiza o “isso foi” porque para cada um que vê é o passado que se lhe apresenta fixado no papel. Quando assisto ao filme histórico ou ao cinejornal penso a mesma coisa: é o passado que desfila diante de mim, tal qual foi e tal qual é, eternizado porque o tempo foi vencido, não passa (KORNIS, 2008, p. 12).

As reflexões de Matuszewski e o trabalho de investigar na imprensa a recepção que os filmes geraram seduziram a escrita da história de maneira muito lenta. Nos tempos mais recentes é que as ciências sociais e humanas têm no binômio História-Cinema um campo de estudos interdisciplinares. Trabalho recente de Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha, mostra os equívocos dos



antropólogos em relação à fotografia e ao cinema (BARBOSA e CUNHA, 2006). José de Souza Martins afirma que hoje os fotógrafos e documentaristas produzem conhecimento social e material imprescindível para diversas áreas de pesquisa na sociologia. Mas, adverte o autor, fotografia e filmes foram desconsiderados pelas primeiras pesquisas (MARTINS, 2008).

Meu objetivo nesta primeira parte do capítulo era apresentar uma cena da modernidade que passasse pela inventividade e desaguasse em instâncias que permitissem pensar o cinema como linguagem, o filme como instrumento para a escrita da história e, em terceira possibilidade, o cinema como um agente capaz de escrever ou de reescrever a história na medida em que produz novas representações e instaura imagens que encontram guarida no imaginário.

## **1.2 Cinema e escrita da história**

Na primeira metade do século XX as concepções de Matuszewski balizaram as concepções gerais dos historiadores, segundo Mônica Kornis. A concepção segundo a qual a câmera obtinha uma imagem verdadeira e completa da realidade foi aceita. Por que a relação Cinema-História foi demorada?

O cinema não foi, seriamente, discutido como fonte histórica até a segunda metade do século XX porque, em geral, historiadores do século passado eram tributários das concepções historiográficas oitocentistas. Por que os historiadores não consideraram o cinema fonte de pesquisa? Por que os historiadores não consideraram o cinema um objeto de pesquisa? Por que os historiadores não consideraram o cinema como uma nova e legítima modalidade de escrita da história?

A resposta de Alcides Freire Ramos é muito clara. O historiador, herdeiro de concepções teóricas e metodológicas oitocentistas, desconsiderava o cinema como linguagem e considerava apenas o filme, um artefato que, supostamente, poderia capturar objetivamente as imagens. Para o historiador de inspiração positivista o ofício consistia em investigar se o filme era verdadeiro, realizando a crítica interna e a crítica externa. O fazer historiográfico passava pela qualificação da



fonte, saber se a mesma era verídica, confiável, se houvera manipulação na feitura do filme (RAMOS. 2002).

No século XIX a escrita da história foi profissionalizada e procurou explicar os grandes temas, produzindo as grandes sínteses que dariam conta de toda a concretude do real. Quais concepções reinaram no século XIX? Resumirei em sete as características muito gerais do fazer historiográfico oitocentista. Uma temeridade porque todas as escolas históricas têm, por assim dizer, suas especificidades. Historicismo, marxismo e positivismo têm semelhanças e dessemelhanças. Opto por uma síntese onde os marxistas e comteanos sejam tratados como positivistas.

Primeira: O mundo seria cognoscível em sua totalidade, caberia ao historiador, por exemplo, desenvolver suas habilidades cognitivas para alcançar a unidade do conhecimento, desvendando o passado, o presente e o futuro. Correntes historiográficas herdeiras do cartesianismo leram o presente como um efeito mecânico do passado. Passado, presente e futuro seriam três partes de uma mesma categoria chamada tempo, apresentado como linear.

Segunda: A história deveria ser produzida e escrita como se fosse um saber nos moldes das ciências da natureza.

Terceira: o passado existia, em sua totalidade, no documento escrito, competia ao historiador inquiri-lo. As correntes dominantes no ofício da escrita da história geralmente desconsideravam fontes imagéticas, discursos não-verbais, como importantes provas dentro do exercício produtor de um, igualmente, discurso historiográfico. A construção textual sobre o passado era considerada o próprio passado, o próprio referente.

Quarta: a objetividade de que falei acima impôs ao historiador a neutralidade. O historiador seria neutro, senhor de leis científicas, universais, capazes de explicar a evolução da humanidade. Civilização, barbárie ou humanidade eram categorias usuais para apreender a totalidade.

Quinta: o passado, tal qual existiu, poderia ser estudado, conhecido e restaurado no texto de história. O passado não passava, existia em sua completude atemporal nos documentos escritos.

Sexta: crença no progresso. O homem e as sociedades passariam de estágios inferiores para estágios superiores, superiormente alcançando a ciência, a civilização ou o modo igualitário de produzir.

Sétima: a história teria uma função pedagógica, seria escrita para evitar os erros do passado e propiciar a organização do futuro.

Os historiadores que pensaram e praticaram a escrita da história à maneira resumida acima foram chamados, classicamente, de positivistas. O marxismo e o positivismo, especialmente, tentaram erigir uma epistemologia que pudesse dar conta de todos os problemas, inclusive, o problema fundamental que é a montagem de um método capaz de conhecer a verdade. Marx e Comte tentaram produzir conhecimento verdadeiro e, para cada um deles, a sua ciência seria a mais precisa na descoberta da verdade. Discutindo a importância do paradigma racionalista crítico, o filósofo Luis Alberto Peluso escreveu:

Eles [o positivismo e o marxismo] apresentam uma versão do desenvolvimento do tempo histórico em termos lineares. Isto é, ambos, como teorias da história, interpretam a história como o contínuo progresso da humanidade para a reconquista do paraíso perdido (PELUSO, 1989, p. 107).

No século XIX, a produção historiográfica foi profissionalizada, isto é, passou a ser feita por historiadores de formação, apoiada em métodos e teorias claramente expostas. Historiadores trabalhavam em busca da verdade científica e da explicação objetiva dos fenômenos. A corrente dominante na escritura da História insistia na busca da verdade absoluta e de leis científicas que, supostamente, explicariam todo o percurso da humanidade, da civilização – como preferiam dizer. Mas a corrente dominante, herdeira de Marx e de Comte, dogmatizou a escrita da história e insistiu numa concepção de ciência muito próxima das práticas das ciências naturais.

A complexidade e os desafios do binômio História-Cinema somente foram abraçados na segunda metade do século XX. Alcides Freire Ramos, trabalhando as “principais propostas teórico-metodológicas atinentes à relação História-Cinema”, afirma que o historiador profissional, na primeira metade do século XX, não discutiu metodologicamente a produção cinematográfica (RAMOS, 2002). A produção

historiográfica começa a pensar as questões teóricas e metodológicas da relação História-Cinema na segunda metade do século passado. A linguagem do cinema corta, monta, trabalha a música e administra os sons, alcançando o efeito de real. O filme é um dos artefatos na arte da comunicação. O cinema utiliza uma linguagem específica que é apropriada em tempos e espaços diferentes, permitindo compreensões, usos e práticas culturais multifacetadas. A objetividade da máquina que grava a paisagem, o movimento e os sons é uma ilusão porque o processo de produção é mediado pelo homem, que da máquina se utiliza para contar uma história. Como investigar os significados do cinema no século XX?

Utilizando a pergunta de Certeau, que fabrica o cineasta quando faz cinema? (CERTEAU, 1988). A resposta é em si mesma um exercício de historicidade porque o cinema será soviético, será francês, será brasileiro e em cada lugar será assumido como um exercício artístico será decodificado como objeto estético ou será assumido como produtor de mercadoria. As primeiras reflexões sobre história e cinema também questionaram a escrita da história. A história produziria objetividade científica ou o texto de história seria um conhecimento perpassado pela subjetividade? O cinejornais e os filmes em geral, chamados ou não de históricos, são pensados como importantes artefatos para o exercício historiográfico (SOUZA, 2003). Para os roteiristas, diretores e produtores e público em geral, a peça fílmica é fruto de uma opção de montagem e aspira o estatuto de arte (BARROS, 2007).

Há diversos caminhos no processo de produção do conhecimento histórico. Ao longo do século XX, historiadores cimentaram a aproximação da história com outras áreas do conhecimento. Os historiadores deslocaram o olhar para jornais, cartas, fotografia, literatura, os objetos fílmicos, a casa, a pintura, a escultura ou mesmo as festas populares. Houve a consolidação de uma escrita da história que já se anunciara nos oitocentos, isto é, uma escrita que olhava não só documento escrito e que, próxima da arte, da filosofia, da sociologia, da antropologia, da geografia e outras áreas do conhecimento, ressignificava fontes, problemas, abordagens, métodos.

A escrita da história recusa-se ao confinamento num domínio, ou numa série de domínios. Novos domínios nasceram de partos traumáticos durante o

século XX, caso do Imaginário. Em todos os novos campos há uma relativização da noção de verdade, postura persistente no século (GIARD, 1994; QUADROS, 2007).

Há uma concepção segundo a qual “a História é filha do seu tempo”, argumentando que o presente reescreve e reinterpreta o passado a partir das perguntas e problemas que o presente instiga e apresenta. O presente ressignifica o passado, reexplicando-o e reinterpretando-se. Escrevo, então, que o mundo (as dúvidas, os problemas e as hipóteses) europeu oitocentista produziu e orientou o conhecimento histórico segundo suas necessidades e possibilidades, do seu lugar social. Se assim for, direi também que o mundo do século XX assentou-se predominantemente em paradigmas tipicamente oitocentistas, chamados de clássicos, para a escrita da história. Mas, preciso anotar, o século XX apresenta-se também como um século onde novos paradigmas orientam novas formas de escrita da história, notadamente a partir dos *Annales*. O conhecimento é historicamente dado, fala a partir de um lugar social e o agente produtor de conhecimento fala para um lugar social. Retorno à problematização elaborada por Michel de Certeau, que assim foi escrita:

Em que trabalha [o historiador]? Que produz? Interrompendo seu passeio erudito nas salas dos arquivos, separa-se por um momento de seu estudo monumental, que o possibilitará ser classificado por seus pares, e, saindo para as ruas, se pergunta: o que é este trabalho? Eu me interrogo a respeito da enigmática relação que estabeleço com a sociedade presente [...] (CERTEAU, 1988, p. 17).

Escrevendo sobre a experiência daquele historiador, François Dosse assim se expressa:

As pesquisas sobre as práticas culturais levaram Michel de Certeau a se interessar pelos estudos urbanos. A sua contribuição neste campo de estudos foi, sem dúvida, o que o tornou célebre nos Estados Unidos. Do alto do *World Trade Center*, Certeau põe em cena uma oposição entre observadores e caminhantes. Esta oposição metaforiza a divisão instituída nas ciências sociais e tornada absoluta nos anos setenta, entre saber erudito e saber comum. Certeau parte deste postulado de uma forma crítica para desvelar as ilusões eufóricas: “Estar no alto do *World Trade Center*, é privar-se do contato da cidade. O corpo não está mais envolvido pelas ruas que o rodeiam de acordo com uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado” (DOSSE, 2004, p. 85).

Como o próprio Certeau escreveu, “a história é científica se por isso entendermos a possibilidade de estabelecer um conjunto de regras que permitam controlar operações proporcionadas para a produção de objetos determinados” (CHARTIER, 2009, p. 15). O historiador escreve a partir de certas operações que deixam rastros e que permitem a verificação, identificam as fontes e permitem as provas, montam os fatos históricos. O método era a garantia de que o conhecimento era academicamente defensável e, por assim dizer, o método era a garantia da verdade. A escrita da história teria sido vencida pelo que Jenkins chamou de “ilusão da objetividade”. Cabe, segundo novos paradigmas, ou segundo a inexistência dos mesmos, abraçar a relatividade do conhecimento nas humanidades (JENKINS, 2001; RAGO, 2005).

Sem marcas ou rastros do passado o texto que reivindica o *status* de história não tem história a ser contada, como escreveu Sandra Pesavento, discutindo a inserção de elementos sabidamente ficcionais no tempo histórico – um tempo produzido pelo fazer histórico, o tempo reconfigurado (RAMOS, 2008).

Como o professor Alcides Freire bem demonstrou, foram os positivistas que iniciaram os exercícios metodológicos para incorporar os filmes documentais ao processo de produção do texto histórico. A preocupação motora inicial era em relação à fraude no quesito prova material. No caso das escolas revisionistas, em nível de problemas, métodos e abordagens, é a terceira geração dos *Annales* que buscará alterar a postura da história em relação ao cinema. Mas a terceira geração viverá o mundo do pós-guerra, dos cinemas novos, da *Nouvelle Vague* e dos *Cahiers du Cinéma*, algo perfeitamente *cult* aos olhos dos historiadores. Podemos concluir com a professora Kornis,

Nesse contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para 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 registro 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. Esta definição é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências: ele 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. Os vários elementos da confecção de um filme - a montagem, o enquadramento, os

movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor - são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 240).

Abusei das referências para sustentar que o cinema surgiu como uma ruptura com as antigas linguagens, a da fotografia, da pintura ou da música, do teatro ou da cidade. E o cinema tem recriado sua linguagem em peças que desafiam as abordagens convencionais. Sustento, o cinema foi tardiamente incorporado como fonte na escritura da história, inclusive pelos *Annales*, porque os historiadores não dispunham de instrumentos para lê-lo ou dispunham de muitos recursos teóricos para recusá-lo. Nos anos 20 e 30, Walter Benjamin já se encantava com as linguagens filmicas, com os documentários, com as ilusões produzidas e com as possibilidades de utilização do cinema como instrumento de mudança social. Afinal, ele diria, um narrador desaparece e outro toma seu lugar. Todos os recursos e artifícios de que o cinema dispõe e recria (a manipulação do tempo, as temporalidades em que vivem os personagens, as locações, a iluminação, o guarda roupa, os cortes, a montagem, os deslocamentos narrativos, narrador ausente e citações, elementos diegéticos e não-diegéticos) são renovados a cada dia.

Uma limitação na análise da peça e do discurso do cinema está na busca da verdade ou da fidelidade ao universo histórico. Há quem queira buscar a verdade dos acontecimentos recontados pelo cineasta, abdicando de investigar a relação da linguagem cinematográfica com a história. Na linguagem e narrativa filmicas há uma releitura para uma nova forma de narrar. Fidelidade, porque há quem queira buscar a fidelidade ao romance donde o filme saiu, a fidelidade da história em quadrinhos, a fidelidade ao passado que já não existe e a fidelidade aos fragmentários vestígios do passado (VAINFAS, 2001). Como diz Barros, o cinema tem sua especificidade e se relaciona com as outras formas de arte de maneira muito específica: o produto final é de alta reprodutibilidade técnica, sendo apresentado no mundo inteiro ao mesmo tempo, os custos da peça são socializados (o ingresso, em tese, é muito barato), custeando não só esta peça, viabilizando a série, a seguinte, democratizando a visibilidade de um produto mercantilizável e formando opiniões, adentrando os lares com os modernos processos de *paper view* e de aluguéis (BARROS, 2007).

### 1.3 Cinema como problema historiográfico

A escrita da história pretendeu, em determinado momento, ser objetiva, apresentar-se como fosse o próprio passado. Se o cinema for tratado como uma prática discursiva serão legítimas as perguntas que se seguem. Como pode a história utilizar-se da peça fílmica e do cinema no fazer historiográfico? Pode a escrita da história ser feita pelo cinema?

Ao longo do século XX a relação História-Cinema foi alterada porque o cinema construiu narrativas a partir de acontecimentos históricos fundadores, construídos como símbolos demarcadores dos povos, nações, Estados e tradições. Primeira Guerra, Revolução Bolchevique, Guerra de Secessão e outras construções sem historicidade, que existiam sem a vontade da ação humana.

A primeira grande problematização do binômio Cinema-História construiu a clássica pergunta: pode o filme ser um documento histórico? Desde que a operação historiográfica determinasse a veracidade do documento, isto é, do filme, não havia problema em utilizar-se do filme histórico. Geralmente, estavam os historiadores positivistas envolvidos, para efeito de pesquisa, com o cinejornal ou com o chamado filme histórico. Como metodologicamente desconsideraram o cinema como linguagem, desconhecem que todo filme é necessariamente ficção, aqui entendida como montagem, como produção de um artefato.

Não é possível ignorar o impacto causado pela criação e difusão do cinema e outros meios de comunicação de massa na sociedade do século XX. Como objeto industrial, essencialmente, reproduzível e destinado às massas, o cinema revolucionou o sistema da arte, da produção à difusão. Entre as mudanças ocorridas na sociedade nas primeiras décadas deste século, o historiador inglês Eric Hobsbawm inclui o surgimento das artes de massa em detrimento das artes de elite, e destaca o cinema, que iria influir decisivamente na 'maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo' (KORNIS, 1992, p. 237).

O cinema, desde o seu nascimento, teve preocupação histórica e, ao mesmo tempo, necessitou da história como fundo da narrativa fílmica. Neste sentido, alguns sujeitos do universo cinematográfico (diretores, produtores, roteiristas, fotógrafos e outros), precisam da narrativa histórica, do fundo histórico ou de, explicitamente, apoiar-se na história para produzir personagens, fazendo ficção. A



história, qualquer que seja a sua corrente descentrada (fora dos paradigmas oitocentistas), utilizar-se-á do produto fílmico como fonte histórica, como releitura da sociedade e como construção de uma outra história.

Marc Ferro inicia seus combates pela cinematografia em 1968, denunciando o culto excessivo do documento escrito e chamando atenção para a escrita da história a partir de outras fontes, portadoras de novas linguagens. Segundo Mônica Kornis,

Ferro foi o único historiador do grupo do *Annales* a desenvolver estudos em torno das relações entre cinema e história. (...) Embora sem propor um método de trabalho e sem realizar uma análise fílmica, o que imprime limites a suas considerações sobre a linguagem cinematográfica e a utilização do filme como fonte de conhecimento histórico, Ferro levantou algumas questões pontuais sobre o tema. Dispersas em seus vários trabalhos publicados, elas o transformaram numa referência nos estudos da relação cinema-história entre os historiadores (KORNIS, 2008, p. 25).

Alcides Freire Ramos reuniu as contribuições de Ferro e concluiu que a diferença entre ele e os historiadores fundados no positivismo está “no modo de incorporar os filmes ficcionais ao trabalho do historiador”. Ferro procura identificar o conteúdo do filme com a mentalidade naquele momento histórico. Ferro acredita que a análise do filme passa pelo conteúdo interno e pelo conteúdo externo (contexto histórico que permitiu aquela produção fílmica), valorizando, sobremaneira, a imagem (RAMOS, 2002, p. 25).

As contribuições de Pierre Sorlin partiram do seguinte problema: como os indivíduos e os grupos compreendem o seu próprio tempo? Sorlin considera que todo filme é um documento histórico e que a imagem é fundamental para compreensão histórica. Os elementos que estão entre a câmera e o evento gravado (filmado ou fotografado) permitem enriquecer a análise do filme e da fotografia como documentos históricos (KORNIS, 2008, p. 35). Filme histórico é, para Sorlin, aquele que constrói um diálogo entre o presente e o passado eleito, interferindo nas demandas sociais, nas práticas culturais do presente. Portanto, a fotografia e o filme, isolados do passado de que falam, isolados do lugar social de onde falam, isolados do universo para quem falam e isolados do circuito de financiamento, produção



técnica, montagem, distribuição e recepção são desimportantes para o trabalho do historiador (RAMOS, 2002, p. 32).

Em linhas gerais, as contribuições de Jeffrey Richards, Anthony Aldgate e Arthur Marwick, historiadores ingleses, para a análise da relação história-cinema são resumidas por Mônica Kornis. Os historiadores citados destacam como fundamentais para análise do filme: a) os elementos que compõem o conteúdo, como roteiro, direção, fotografia, música e atuação dos atores; b) o contexto social e político da produção; c) a indústria do filme e d) a recepção do filme, considerando a influência da crítica e a reação do público segundo a idade, sexo, classe e universo de preocupações (KORNIS, 2008, p. 37)

O cinema, definitivamente, tornou-se um campo de embates historiográficos. Cada um “conquista a cidadela do cinema” para convertê-la em sua fortaleza. Como aparece o cinema nos diversos embates? O cinema é um agente histórico porque é utilizado como instrumento ideológico (expressa uma visão de mundo ou apresenta um sistema ideal de valores), é utilizado pelo poder (das classes, do Estado) ou instrumento de crítica ao poder de uma classe ou de uma época histórica, constituindo-se como um contrapoder. O cineasta é um sujeito histórico interventor na realidade e seu produto final (o filme) é uma imagem fruto do imaginário. O filme (e todo o seu aparato) como objeto de estudo, permitiria decifrar ideologias e a realidade que o produziu, permitindo que se veja a influência do filme na mesma realidade.

Esta Dissertação participa do debate historiográfico e afirma que o cinema está envolvido no lugar social onde é produzido, participa dos embates de seu próprio tempo e coloca-se na condição de explicar o mundo. Como o filme é uma peça cultural, deve ser tratado a partir de sua origem, isto é, a partir do cinema. Ao final deste item, devo perguntar: pode uma sociedade ser compreendida a partir das representações que produz? Posso desvendar certos aspectos da sociedade a partir da produção fílmica, entendida como parte das representações e produtora de novas representações que formam o imaginário? O filme é, em si, uma fonte histórica: cores, guarda-roupa, narrativa linear ou narrativa fragmentária, linguagens do corpo, usos e saberes do/sobre o corpo. Então, não se trata de estudar apenas o encadear de imagens na tela, o movimento. Ou, de maneira simplista, criar uma oposição entre o filme de arte e o cinema comercial,

*hollywoodiano*, “coisa para as massas pobres, entretenimento de feira”, como o cinema era visto nos inícios do século XX, segundo Marc Ferro.

#### **1.4 Cinema e Cultura de Massa**

Provavelmente, todas as sociedades, em todas as épocas e em tempos muito recuados, produziram e consumiram imagens como parte de um conjunto discursivo dos seres humanos, desde os caçadores e coletores, como manifestação do imaginário. Em tese, sustenta Walter Benjamin, toda imagem pode ser apropriada, imitada, numa palavra, copiada. A partir do instante social em que o homem, curiosa e superiormente, nomeou as coisas, as imagens passaram a formar um conjunto discursivo moldado segundo as necessidades de apropriação e decodificação do mundo. A modernidade ampliou a capacidade de apropriação figurativa e a segunda modernidade, pós-revolução industrial, permitiu a apropriação e a reprodução das cópias em escala industrial. Não é sem razão que, para mostrar a cena em que surgiu o cinema, optei pelo caminho da fotografia no final do século XIX, mas poderia ter retomado o Renascimento como uma das expressões da modernidade. As imagens têm tempo, lugar, produtor, consumidor e assim sendo são transformadas em fontes e provas no trabalho historiográfico, como advertiu Sorlin. Não é diferente com o cinema e com o seu produto final, o filme. O filme é um discurso e, como tal, tem um lugar de produção, um lugar de localização simbólica (Roma republicana, a conquista da Lua ou de Stalingrado), um lugar de consumo, um consumidor coletivo e os consumidores individuais, o diálogo com o seu próprio tempo, para considerar apenas o mínimo.

Optei por uma montagem onde este final de capítulo emoldure as idéias que o fundamentaram. Refazendo a trajetória, iniciei o capítulo apresentando a modernidade urbano-industrial como o espaço privilegiado do cinema e terminarei a exposição apresentando o cinema como um bem simbólico dentro da sociedade de massas.

Quando o século XX alcançava a maturidade produtiva, nos fins da primeira metade, as reflexões sobre o cinema, sobre a sociedade de consumo e sobre as imagens eram intensas. A sociedade, vencida pela mercadoria, viveria em

permanente torpor, incapaz de tomar decisões. A sociedade de massas consumindo bens simbólicos produzidos em escala industrial era vista por alguns estudiosos como um fenômeno tão estreitamente totalitário quanto o fascismo, que teve sua máquina de guerra desmontada em 1945. O espaço chamado mercado imprimia sentido aos seres humanos, desumanizados no processo de produção de mercadoria e consumidores autômatos de coisas. O mercado, a partir de tal concepção, tornou-se sujeito, coisificando a própria modernidade, prisioneira da desrazão.

Argumentarei, então, que o cinema nasce com a modernidade e é transformado pela mesma modernidade ao longo dos últimos cem anos. Uma das faces da modernidade foi desnudada pela razão, que desencantou o mundo do sagrado, da naturalização divina. A experimentação e a matematização do pensamento são apresentadas como outra face da modernidade, uma postura que afrouxa as formas tradicionais dos saberes e dos fazeres. O percurso da modernidade nunca é sereno porque a burocratização da sociedade, agenciada pelos Estados Nacionais, e a produção de mercadorias em escala cada vez maior incorporaram e alteraram os estilos de vida então existentes, destruíram as temporalidades tradicionais e enterraram as antigas formas de pensar o mundo, de produzir e de se relacionar. No mundo da modernidade os bens materiais e imateriais são construídos, são artefatos. Nada é natural, tudo é reprocessado. Neste sentido é que o cinema deve ser pensado, como um desdobramento das transformações ocidentais dentro da modernidade. O cinema relê as tradições, reinventa as visões de mundo, apropria-se do teatro clássico, ressignifica a literatura e se reinventa nas demandas gerenciadas pelo Estado e pelo mercado, nas “duas ou três guerras mundiais” no século XX.

Assim explicado, pretendo utilizar a leitura dos autores que se seguem para sustentar que o cinema é parte de uma prática cultural. A prática cultural começa com a produção de texto, roteiros, cenários, imagens, arte cênica, música, passa pela exibição nas grandes ou pequenas salas de cinema e ressoa na negação, produção ou reforço de saberes.

Em suas memórias, *Tours de Manivelle*, Louis Lumière disse ao cinegrafista Felix Mesguich que o cinema era “uma invenção sem futuro”. Mas, contrariando a previsão do criador, a criatura experimentou inúmeras transformações

técnicas e, como tentamos mostrar nas partes 1 e 2 deste capítulo, tornou-se um dos símbolos da modernidade, mercadoria para as massas. Em 1914, quando a *Belle Époque* seria estilhaçada pelos canhões, a socióloga Emilie Altenloh defendeu sua dissertação sobre as misturas sociais das platéias nas salas de cinema, não exatamente formadas por pobres ou ricas, letradas ou iletradas, eruditas ou populares (HANSEN, 2007, p. 405; 428). Segundo Panofsky, escrevendo em 1947, entre 1905 e 1911 o cinema começou a mudar de uma “arte folclórica para uma arte verdadeira” porque os homens do cinema tentaram adaptar Fausto à linguagem cinematográfica, em 1905. E, em 1911, Sarah Bernhardt empenhou sua existência numa “engraçada tragédia cinematográfica” (PANOFSKY, 1969, p. 322). O cinema que vendia mercadoria barata às massas estava em transformação, seduzido pela erudição em Goethe ou em Shakespeare. O cinema, no nascimento, alcançava a massa urbana capaz de consumir vorazmente as novidades transitórias e, ao mesmo tempo, apropriava-se da alta cultura, transfigurando a linguagem e vendendo-a aos muitos dispostos a comprar uma releitura, reeducando-se. Como toda e qualquer linguagem, a arte tem uma finalidade, a comunicação. Panofsky sustenta que a necessidade de comunicação no cinema torna a arte barata, pauperizadora e, com o próprio termo do autor, prostituta. Escreve o autor,

É essa exigência de comunicabilidade que torna a arte comercial mais vital do que a não comercial, e portanto muito mais efetiva para melhor ou pior. O produtor comercial tanto pode educar como perverter o público em geral, permitindo que este -- ou antes a idéia que tem deste -- venha a educar-se ou perverter-se (PANOFSKY, 1969, p. 336).

Os filmes exerceram um fascínio arrebatador nos intelectuais e no pessoal técnico, normalmente vinculado à aristocracia, como foi o caso de Matuszowski, e ao empresariado. O cinema foi enviado ao mundo africano-asiático para registrar as vidas, os rituais, as cores e a paisagem dos povos estranhos aos homens europeus. A prática etnológica convivia com a invenção do cinema comercial de massas, que enfrentaria problemas múltiplos ao longo dos chamados vinte anos de crise, 1919-39, e guerra de 1939-45. Quando a guerra terminou o cenário nos EUA era preocupante e alvissareiro. O público fora reduzido durante as crises e mantinha-se em queda preocupante no pós-guerra. Pesquisas apresentaram indicadores seguros quanto ao público freqüentador de salas de

cinema. Nos EUA foi verificado que quanto mais instrução tinha uma pessoa, mais freqüentemente ia ao cinema; a renda também era um indicador e foi verificado que pessoas de maior nível de renda também eram freqüentadoras assíduas, independentemente do sexo. Os jovens freqüentavam mais que os adultos, a primeira pesquisa ampla e sistemática patrocinada por diversos agentes revelou (SKLAR, 1978, p. 313).

Posso considerar que o cinema saiu da condição experimental científica para o consumo fácil das platéias, tornando-se uma importante mercadoria, logo nos inícios do século XX. Mas não havia a tirania do caminho e o cinema começou a reler a alta cultura, rendendo o que convencionalmente foi chamado de cinema de arte, contra o cinema comercial. Falando em 1968, quando Panofsky falecia, Renais considerava o cinema em crise, atribuída à hegemonia do cinema comercial, da fórmula hollywoodiana. Entrego a palavra a Alain Renais:

Penso que se atualmente há uma crise no cinema ela não se verifica no domínio dos filmes de arte, mas, pelo contrário, no dos filmes comerciais. Se não houvesse problemas nos filmes comerciais não existiriam também filmes de arte: cada produtor faria dois filmes comerciais e um filme de arte, se é que esta caracterização é possível, pois é evidente que o público, de época para época, pode passar de um gênero para outro inteiramente diferente. Assim, neste momento, propõem-me a realização de filmes de espionagem e a continuação do gênero James Bond: concordo, pois é um gênero que me agrada. Mas as pessoas que me fazem agora estas propostas são as mesmas que disseram 'não' quando a quatro anos atrás lhes apresentei a idéia. E se fizesse agora um, receio bem que quando estivesse pronto – ou seja, dentro de um ano – já ninguém suportaria um espião. Há, em questões de gosto, modas constantes, fluxos e refluxos: o importante é estar na moda, mas antes desta chegar (MARTIN, 1969, p. 33).

Escrevendo em meio à erupção de crítica social à modernidade, em 1968, Jose Guilherme Merquior aceita que a sociedade de massa tenha sido formada definitivamente no século XX. A sociedade de massa estaria apoiada na concorrência organizada, no reforço da estrutura burocrática de poder, na produção em série, no consumo de massa e, por fim, na extensão do controle social a um número crescente de atividades antes privadas (MERQUIOR, 1969, p. 30). Quando Merquior escrevia a modernidade para muitos ou estava fora de moda ou estava morta.

A sociedade de massa estaria apoiada estruturalmente no consumo de massa, como identifiquei. No século XIX o consumo de massa foi materializado pelas ruas, pela circulação em torno das vitrines, pelo acesso ao novo, ainda que visualmente. As lojas de departamento foram inauguradas na década de 1860 como prática canalizadora do consumo de massa, especialmente para as chamadas classes médias. As galerias permitiam a longa exposição do novo ou do consumível sob a luz filtrada pelos vidros, pelos olhares de quem via e não consumia. Os transportes de massa e a comunicação de massa, viabilizados pelo barateamento das locomotivas, navegação a vapor, telégrafo e rádio foram vulgarizados e barateados. O desdobramento foi a produção cultural convencionalmente chamada de massa, anunciada desde a Revolução Francesa com os melodramas. A sociedade onde as ruas e a multidão formam o cenário do novo, como Baudelaire anunciava, como já identifiquei. Para além do visível, há um quê de invisibilidade na transformação, de difícil codificação pela linguagem convencional, escrevia o mesmo poeta (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Problematizando a sociedade de consumo, Anderson Retondar (RETONDAR, 2007) escreve que o século XX teria aprofundado a fusão entre o consumo e a comunicação, “passando a constituir uma das principais, senão mesma a principal, força civilizadora do capitalismo”, visto como um sistema social. Para trabalhar a sociedade de consumo, a modernidade e a globalização, Retondar remonta as reflexões sobre a modernidade em suas promessas otimistas, dessacralizando o mundo europeu, retoma a formação da sociedade de consumo a partir do século XVIII e alcança o século XX como expressão da sociedade que consome bens simbólicos e bens materiais produzidos em série (RETONDAR, 2007).

A modernidade, na sociedade construída para consumir, torna-se prisioneira dos ardis denunciados por Panofsky e Renais, isto é, os ardis da transitoriedade, da descartabilidade, do espetáculo, do modismo, da reprodução seriada, na democratização barata do consumo. Nas considerações de Sérgio Paulo Rouanet, a sociedade foi construída para consumir citações, pastiche. O cinema pratica o exercício de agradar as massas, falar para o grande público e ainda ser elaborado, fazendo citação do que Rouanet chama de “grandes diretores do passado”. Segundo Panofsky,

O público não se recusa a aceitar bons produtos, uma vez que os receba. O fato de não recebê-los com muita freqüência deve-se não tanto ao comercialismo como tal, mas antes ao discernimento excessivamente exíguo e por mais paradoxal que possa parecer, à excessiva timidez na sua aplicação. *Hollywood* acredita que deve produzir 'o que o público deseja', ao passo que o público aceitaria tudo o que *Hollywood* produzisse. Se *Hollywood* decidisse por si mesma o que deseja ainda encontraria escapatória – mesmo que decidisse 'afastar-se do mal e fazer o bem'. Pois, voltando ao nosso ponto de partida: na vida moderna o cinema é o que a maioria das outras formas de arte deixou de ser, não um enfeite e sim uma necessidade (PANOFSKY, 1969, p. 337).

O cinema torna-se uma necessidade nos quadros da sociedade de massas, do entretenimento barato para ser consumido e descartado. Panofsky em determinado momento, denominou de prostitutas certas práticas do cinema, afirmando também que as outras artes não se prostituíam e morriam solteiras – o que dava no mesmo, disse ele. Parece-me ser o reconhecimento da capacidade que o cinema teve e tem de apropriar-se das histórias mais diversas, transformando-as e comunicando-as com a sua linguagem. A linguagem produtora de ilusões em relação ao tempo, à profundidade e ao movimento é convincente. Mas a permanência não se deve apenas à linguagem, que é fundamental. Deleuze afirmou que “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo” (DELEUZE, 2007, p. 87). A escrita da história apropria-se do cinema e da afirmativa do filósofo e justifica o binômio História-Cinema como um diálogo necessário para enriquecer o estudo das sociedades, das diversidades, dos discursos vencidos, das alternativas históricas que foram suprimidas nos discursos dos oficiais.

Ao encerrar estas considerações, minha proposta é estudar duas peças fílmicas de Clint Eastwood, *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*, ambas de 2006. São duas obras dentro do cinema comercial, dois filmes convencionalmente chamados de históricos. Que pertinência há em transformar duas obras da sociedade de consumo em objeto de estudo?



## CAPÍTULO 2

### HISTÓRIA, MEMÓRIA E RECEPÇÃO

Visitai o campo de batalha depois do combate, um ou dois dias mesmo mais tarde, antes de redigidos os relatos, e interrogai os soldados, os chefes, grandes e pequenos, acerca da forma como as coisas se passaram. Esses homens dir-vos-ão o que sentiram e viram, e de todos esses relatos ficar-vos-á uma imagem penosa e confusa, embora, grandiosa, complicada e infinitamente variada; ninguém, nem mesmo o general-chefe, esse ainda menos que os outros, vos poderá dizer como as coisas se passaram realmente. Dois ou três dias mais tarde, no entanto, principiam a chegar os relatos; os tagarelas põem-se a contar como decorreram as coisas que eles não viram; enfim, fixa-se um relato geral de acordo com o qual se forma a opinião do exército. Todos se sentem contentes por poderem confrontar suas dúvidas e suas incertezas com esse quadro cheio de mentiras, embora claro e lisonjeiro. Decorrido que seja um mês ou dois, interrogai alguém que tenha tomado parte na operação; no seu relato já não existe aquela impressão fresca e direta da vida que anteriormente nos impressionara. Agora já fala de acordo com um texto escrito.

Eis como as tarefas do historiador e do artista são inteiramente diferentes e como o meu desacordo com os historiadores na descrição dos acontecimentos e no retrato dos personagens a ninguém deve surpreender. Mas o artista não deve perder de vista que a idéia que o povo tem das personagens e dos acontecimentos não provém da fantasia, mas sim da forma como os documentos foram agrupados pelos historiadores.

Tolstoi

No capítulo anterior problematizei o cinema como arte e mercadoria na cultura de massa. Arte e mercadoria que são resultantes da segunda modernidade, o espaço universalizante da sociedade de massas. Se no capítulo anterior estive interessado no cinema como bem cultural, prática discursiva, técnica e estética, neste capítulo procuro saber como relacionar a memória e a guerra mundial de 1939-45. Interrogarei os discursos verbais, produtores de memórias. O que está em questão é a história de que nos fala Tolstoi: uma escrita nos moldes tradicionais, compreendida como uma narrativa para recuperação e fixação de um passado coletivo, nacional, onde a memória testemunhal do indivíduo desapareça. Leon Tolstoi antecipa os debates dos séculos XX e XXI. Historiadores da cultura aceitam que as memórias que testemunham os traumas da guerra formam uma literatura que amplia a concepção de escrita da história, respeitando as diferenças (SELIGMANN-



SILVA, 2005). Haverá uma pequena exposição sobre a cena da Segunda Guerra Mundial para que eu possa interrogar os textos e discutir memória. Utilizarei *Cartas de Iwo Jima*, de Tadamiichi Kuribayashi e *A Conquista da Honra*, escrito por James Bradley e Ron Powers. Clint Eastwood dirigiu dois filmes apoiados nas obras de Kuribayashi e Bradley-Powers.

No sentido do capítulo, guerra, memória e cinema estão imbricados, produzindo história e ficção. O cinema é uma arte produtora de ilusão não exatamente porque produza falsidades, mentiras. Produz ficção porque é uma montagem, um arranjo entre contar a história, produzir cenários, iluminar, fotografar e produzir colorido para despertar os sentidos para uma outra época.

O capítulo ganhará sentido na medida em que eu discutir a produção e a manifestação da memória a partir dos textos e, posteriormente, como o cinema, com outra linguagem, trabalha os tempos da produção da memória. O historiador aqui está envolvido porque o mundo que envolve as imagens no cinema o interessa.

## **2.1 A Guerra mundializada**

Acredita-se que a Segunda Guerra Mundial, transformada em fato histórico, tenha produzido uma literatura quantitativamente inferior àquela produzida pela Primeira Guerra Mundial porque não haveria dúvida quanto aos agressores, as potências do Eixo nazifascista, e quanto ao cabeça-pensante da agressão, Adolf Hitler (HOBSBAWM, 1995, p. 43). A guerra mundial aparece nos textos como demarcação, como um fenômeno naturalizado, sem historicidade. É como se o fato Guerra Mundial preexistisse, se alimentasse e realimentasse das fontes e da historiografia. É um processo que autonomiza o acontecimento, torna o fato histórico independente do historiador, como se o fato histórico existisse desde e sempre, à espera do instante para se manifestar (VESENTINI, 1997, p. 78). Ciente das problematizações que foram lançadas ao evento Segunda Guerra Mundial, contruo uma exposição que permita ler duas obras, *A Conquista da Honra* (BRADLEY, 2006) e *Cartas de Iwo Jima* (KURIBAYASHI, 2007). Apresenta-se a conflagração como resultado do redesenhar da ordem mundial, mal recortada e instável desde o fatídico ano de 1919, e do agravamento da crise econômica mundial.

A correlação de forças entre as potências, isto é, na Ordem Mundial, foi desenhada à maneira cartaginesa na Conferência de Paris, em 1919, escrevendo tratados muito desiguais que normatizaram a construção de novos Estados e o redesenhar do mapa físico e da balança de poder de velhos Estados europeus. Governos constitucionais e representativos foram instalados, fronteiras foram traçadas e dívidas foram fixadas e cobradas nos anos que se seguem. Na Conferência de Paris, instalada em janeiro de 1919, eram vinte e dois Estados conferenciando e cinco Estados dirigindo, inicialmente, as discussões: EUA, Inglaterra, Itália, França e Japão. Itália e Japão saíram por motivos diferentes. No caso nipônico, porque as discussões estavam concentradas nos interesses históricos e imediatos europeus.

No imediato da crise, entre a Conferência de Paris e invasão da Polônia, a correlação de forças entre as potências foi acerbamente questionada. Na Europa, pelas potências marginalizadas pela Sociedade das Nações ( URSS, Alemanha). Na Ásia, pelo Japão, cerceado desde a Conferência de Washington, em 1922, que limitou a sua construção naval e o seu comércio. Escreve Hobsbawm que “quanto ao Japão, sua força militar e naval bastante considerável tornava-o a mais formidável potência no Extremo Oriente, sobretudo desde que a Rússia estava fora”. No mesmo texto, na mesma página, o historiador escreve que a economia nipônica era muito modesta, representando cerca de 2,5% da economia mundial nos fins da década de 20. E ainda,

Os japoneses tinham uma aguda consciência da vulnerabilidade de um país ao qual faltavam praticamente todos os recursos naturais necessários a uma economia moderna, cujas importações estavam à mercê de interferências de marinhas estrangeiras, e as exportações à mercê do mercado dos EUA. A pressão militar para a criação de um império territorial próximo na China, dizia-se, logo encurtaria as linhas de comunicação japonesas, e assim as tornaria menos vulneráveis (HOBBSAWM, 1995, p. 44).

Os *Vinte Anos de Crise*, expressão de E. H. Carr, aparecem nos textos de história, também, marcados pela recessão e pela Longa Depressão, iniciada nos EUA. Mergulhados na crise, os Estados formularam políticas de curto prazo estribadas em protecionismo, fracassando as discussões que envidaram esforços dentro dos paradigmas da democracia, do liberalismo e da longa duração. A

Conferência de Londres, 1936, negociando medidas coletivas contra crise internacional, fracassa diante das medidas individuais e protecionistas. O *New Deal* começa a dar resultados a partir do instante em que a Europa necessita de suprimentos norte-americanos, reaquecendo o mercado interno, a indústria da guerra e, mais tarde, a indústria da reconstrução. Os EUA cuidam também do rearranjo diplomático na América, a partir da Conferência de Havana, enterrando também a desordem européia chancelada na Conferência de Paris a partir da Carta do Atlântico. Favorecidos pela conflagração na Europa e na Ásia-Pacífico os EUA edificaram a potência política ocidental hegemônica na segunda metade do século XX.

Em sua estada nos EUA, quando era adido militar, o oficial nipônico Tadamiichi Kuribayashi registra sua impressão com a dinâmica econômica, com a indústria automobilística e com aquilo que chamou de grandiosidade, isto é, as estradas, os prédios, a quantidade de automóveis, a produção em geral. Escrevendo ao filho Taro, em 1929, compara Japão e EUA, afirmando que sua pátria era mesmo digna de “compaixão”. Mesmo em crise, a diarista de sua casa transfere o caro usado para o marido, oficial militar, e adquire um novo carro. O exemplo é utilizado para ele comparar com os ônibus no interior do Japão, com o transporte público em geral, mostrando que os trabalhadores pobres norte-americanos são consumidores de bens industrializados. “O Japão precisa tomar jeito”, afirma o militar nipônico (KURIBAYASHI, 2007, p. 124). Observações do militar nipônico são fundamentais para comparar as sociedades e indicam o olhar de alguém que discutia a modernização do parque industrial e das forças armadas no Japão, destacando o peso do setor privado na sociedade dos EUA:

“O vínculo que o exército e a indústria norte-americana possui é magnífico. Eu vi uma fábrica de automóveis em Detroit. Um simples botão fazia com que todo o processo de montagem começasse. E ainda um industrial do ramo se torna diretor do Exército e da Marinha para dar suporte à indústria bélica. É duro competir com eles” (KURIBAYASHI, 2007, p. 80).

James Bradley escreveu *A Conquista da Honra* para apresentar a aventura e as agruras de seis jovens fuzileiros navais norte-americanos que foram enviados para lutar contra o Japão na Segunda Guerra Mundial. John Bradley, Franklin Sousley, Harlon Block, Ira Hayes, René Gagnon e Mike Strank são aqueles

jovens militares que hastearam a bandeira dos EUA no topo do Monte Suribashi, em Iwo Jima, nos inícios de 1945. James Bradley destaca a vida difícil dos meninos na crise de 29 e nos longos anos de Depressão, imediatamente anteriores à guerra mundial. Segundo o escritor, a vida de John Bradley era como de qualquer garoto que nasceu nos fins dos anos 20, vida de penúria, “usando roupa de segunda mão” (BRADLEY, 2006, p. 25). O período de entreguerras no texto de James Bradley produz jovens que aprendem a resistir diante do quadro sombrio de desemprego. Enquanto Kuribayashi escreve suas cartas no calor dos acontecimentos, olhando fragmentariamente para o mundo, James Bradley remonta diversas peças do passado para dar sentido às dificuldades que teriam produzido uma terra de bravos. Brava juventude que, em 1945, entre 19 e 21 anos, simbolizava uma pátria de vencedores.

Entendendo fato histórico como uma arquitetura urdida pelo historiador, a guerra de 1939 é lida como fenômeno explosivo de causas econômicas. Como Lênin antes dele, Hobsbawm entende a guerra como uma das alternativas extremas de que os imperialistas lançam mão para abocanhar novas fatias do mercado e refazer a divisão internacional do trabalho. A tese fundamental pode ser assim expressa: o imperialismo é responsável pela guerra. O crescimento econômico teria evitado ou adiado o conflito, afirma o historiador britânico. A Inglaterra conduziu ações diplomáticas que pretenderam evitar a guerra, notadamente um conflito com a Alemanha, fazendo concessões às exigências revisionistas que o Führer impunha. As palavras traçaram a paz no papel e teriam garantido o fortalecimento Hitler. Se as ações econômicas tivessem funcionado a guerra teria sido uma perspectiva frustrada nos horizontes das frágeis democracias e de totalitarismos agressivos. Cito a convicção de historiador britânico:

Talvez a guerra seguinte [1939] pudesse ter sido evitada, ou pelos menos adiada, se se houvesse restaurado a economia pré-guerra como um sistema global de próspero crescimento e expansão econômicos (HOBSBAWM, 1995, p. 43).

O historiador britânico decodifica nos atos das elites militares e políticas, de direita, o empenho para romper com a Ordem Mundial que, sugere, poderia ser negociada nos moldes clássicos como o Ocidente fizera desde Westfália, quando a

Guerra dos Trinta Anos findou (1648). Nos textos, guerra tornou-se praticamente inevitável e esperada. Em 1939, diante das expectativas negativas, 83% dos norte-americanos responderam ao Instituto Gallup que, no embate entre os países imperialistas, a Alemanha hitlerista deveria perder para a União Soviética comunista, que aparecia, na pesquisa norte-americana, como ameaça menor. Como é óbvio, o restante requeria uma vitória alemã, destruindo o socialismo (HOBBSAWM, 1995, p. 145). “Adolf Hitler era o inimigo que temíamos, sendo o Japão considerado apenas uma ameaça”, escreve James Bradley, reforçando a concepção clássica que entende o nazismo como causador do conflito (BRADELY, 2006, p. 67).

Eric Hobsbawm, no espírito de síntese, apresenta o seguinte quadro na Frente Ocidental, que iniciou a conflagração após a explosão militar na Frente Oriental comandada pelo império nipônico:

[...] é bastante inegável que o que causou concretamente a Segunda Guerra Mundial foi agressão pelas três potências descontentes, ligadas por vários tratados desde meados da década de 1930. Os marcos miliários na estrada para a guerra foram a invasão da Manchúria pelo Japão em 1931; a invasão da Etiópia pelos italianos em 1935; a intervenção alemã e italiana na Guerra Civil Espanhola em 1936-9; a invasão alemã da Áustria no início de 1938; o estropiamento posterior da Tchecoslováquia em março de 1939 (seguida pela ocupação italiana da Albânia); e as exigências alemãs à Polônia que levaram de fato ao início da guerra (HOBBSAWM, 1995, p. 44).

Na Europa a situação política era de descrença imediatista na democracia política, no liberalismo e na modernidade. O espectro bolchevista rondava a Europa e as questões sociais no cotidiano produziram seres políticos seduzidos pelos extremos ideológicos, valorizando as soluções autoritárias. Keynes era conselheiro do governo inglês na Conferência de Paz de Paris e apresentou inúmeros relatórios contrários às proposituras francesas que culpabilizavam a Alemanha e prejudicam sua capacidade de produção. Em meio à Conferência coletou material e produziu uma reflexão clássica, *As Conseqüências Econômicas da Paz*, o livro das enunciadas duas décadas de horrores alimentados pela fome, pelo desencantamento político e pelas vias ideológicas totalitaristas (KEYNES, 1984). A modernidade estava fora de moda porque a liberdade tornara-se cativa do totalitarismo, responsável, segundo Hobsbawm, por encaminhar a Europa para o pântano da desrazão. As agruras da guerra, as necessidades materiais, os traumas

familiares e as opções ideológicas recusadas nos anos que se seguem formataram novas memórias e silenciaram outras.

Segundo a historiografia clássica, existiriam duas frentes de guerra. Na Ásia, a guerra começou mais cedo, em 1931, quando o Império Nipônico iniciou a expansão. O Império estaria em busca de recursos, como exposto na citação acima, escassos no arquipélago. Petróleo, xisto betuminoso, grãos e espaço para cultivo seriam os elementos mais visíveis no horizonte imperial. Hiroito, Konoye, Yamamoto, Tojo e outros seriam as faces mais conhecidas da ideologia da Grande Ásia. Segundo os pressupostos japoneses, o Império devolveria a Ásia aos asiáticos, varrendo a presença ocidental e instalando a “Esfera de co-prosperidade de Grande Ásia do Leste”. “Ásia para os asiáticos” teria sido um argumento convincente para as lideranças colonizadas, abrindo as portas de muitos lugares para as tropas nipônicas, instauradoras de uma nova ordem, vista como descolonizadora. Na historiografia contemporânea, durante a Segunda Guerra Mundial, devolver a Ásia aos asiáticos, formando a “grande Ásia”, teria sido o referencial maior do Estado nipônico. Segundo José Flávio Sombra Saraiva, Tóquio praticava a satelitização dos territórios (“não ocupação direta”), tidos como “independentes” (sublinhado por Saraiva). O ataque japonês a Pearl Harbor, diz Saraiva, “é o capítulo decisivo na mundialização do conflito” (SARAIVA, 2001, p. 240). Pearl Harbor permitiu que o presidente da República marchasse com a nação para a guerra. Segundo James Bradley, “no início do século XX, os civis japoneses tinham perdido o controle do governo para os militares”, que teriam apresentado seu projeto nacional de uma Grande Ásia sob liderança nipônica (BRADLEY, 2006, p. 68). Iwo Jima, nos inícios de 1944, era, no aspecto generalizante dos livros de história, apenas mais um capítulo da guerra travada em nível mundial (SARAIVA, 2001, p. 240).

A expansão japonesa, rápida e eficiente, criou um império de mais de oito milhões de quilômetros quadrados e, ao final do ano de 1941, ao atacar os EUA, unificou as duas frentes da guerra. Entre 1942 e 1945 os EUA lutarão na Ásia, na Europa e África. A Alemanha, considerada inimiga, foi vencida em abril, enquanto que o Japão, considerado inicialmente uma ameaça, foi vencido em agosto, única oportunidade em que a bomba atômica foi utilizada, como as obras especializadas insistem. Kuribayashi escrevera que o Japão não deveria entrar em guerra contra os EUA, mas, uma vez na guerra, a resistência deveria ser ímpar. Em uma das últimas

cartas à família, fazia referência às bombas incendiárias que eram lançadas sobre Iwo Jima, embora não houvesse mais nada para ser queimado. Foram 72 dias de bombardeio norte-americano precedendo o desembarque dos fuzileiros navais em 19 de fevereiro de 1945. Escreveu que “despejam tambores de gasolina e transformam tudo em um mar de chamas, apesar de ser improvável que façam isso em Tokyo”. Na última carta, em 17 de março de 1945, concluiu: “contra as expectativas, chegamos a ponto de não ter alternativa senão entregar este território crucial para mãos inimigas”. Fazendo um balanço do flagelo que consumia as tropas nesta e em noutras batalhas, escreveu desoladamente: “as munições acabaram e águas secaram” (KURIBAYASHI, 2007, p. 208).

O Japão estava praticamente rendido. Uma réstia de vida do “império do sol nascente” serviu para os EUA refrearem o ímpeto do Exército Vermelho na Ásia, novo espaço de confrontação ideológica no mundo do pós-guerra.

## 2.2 Os moldes da Memória

Neste item discutirei a questão da Memória. Como fazê-lo? Há uma grande biblioteca para quem queira discutir a formação da memória social ou coletiva, para discutir a memória involuntária, para discutir as diferenças ou aproximações e distanciamentos entre Memória e História e assim por diante. Meu trabalho estabelece a seguinte tarefa: discutir as relações entre a memória, a história e a ficção. Minhas fontes serão dois filmes de Clint Eastwood, lançados em 2006, tratando de um mesmo evento durante a Segunda Guerra Mundial: *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*. Minha concepção para abordar as fontes afirma que toda escrita da história é um entrecruzamento de diversas temporalidades que encontram sua materialidade no texto e defronte ao leitor- o sujeito final, receptor. Diversas temporalidades e memórias estão aí envolvidas. Estão envolvidos os tempos da guerra, os tempos posteriores à guerra mundial, quando o silêncio e os relatos foram interpenetrados, os lugares de memórias que foram erigidos e a reconfiguração permanente dos testemunhos a partir de diversos discursos produzidos e consumidos nos últimos sessenta anos.



Segundo Seligmann-Silva, testemunho remete a algo que de fato ocorreu, não é invenção, mas narração – ou mesmo construção – do real. Estudioso dos textos sobre o holocausto, Seligmann-Silva está preocupado com o discurso de testemunho, aquele que dá conta das emoções, dos sentimentos. Enredos que misturam ficção e realidade, transcriando a vida em tecidos narrativos comprometidos com a dimensão da experiência vivida em campos de extermínio do III Reich. O estudioso das manifestações da memória do holocausto escreve que:

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do real. Semprun e outros sobreviventes da Shoah sabem que aquilo que transcende a verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão. O compromisso com o *real* faz com que o autor exija um redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso *ético* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 384; 385).

A experiência desumanizadora nos campos de concentração é normalmente apresentada com as imagens da desfiguração física, a diluição da dignidade, a vida incompleta. Mas, afirma Seligmann-Silva, a experiência vivida nos campos de concentração não encontra representação em monumentos materiais, incapazes de dar a dimensão do sofrimento. Os acontecimentos individuais e coletivos têm caráter fundador das narrativas individuais e coletivas, das experiências de um grupo.

Recriar a cena do passado vivido e presentificá-lo em palavras, traduzindo as experiências do cotidiano sufocado, é igualmente uma experiência traumática e sufocante, como a guerra. Especialmente nas guerras modernas, iniciadas com a Guerra de Secessão, nos EUA, passando pela Guerra Franco-Prussiana, pela Guerra Hispano-Americana e pelas guerras do século XX. As guerras produziram uma massa muito grande de relatórios oficiais, de relatórios de observadores internacionais, de fotógrafos oficiais, oficiosos e não oficiais. A fotografia militar nasce na guerra civil de 1862, nos EUA, criando uma especialização na arte de discursar sobre a guerra. Especialistas estabelecem critérios de preservação das fotografias e na divulgação das imagens de corpos infantis, dos cenários de destruição, dos uniformes rasgados, dos cemitérios militares, da arquitetura fúnebre e dos monumentos nacionais. A memória fotográfica da guerra compunha um



discurso sobre a guerra, reconfigurando a paisagem da memória individual, que perdia espaço para o universo público burocrático e para o discurso textual, produzido pela imprensa especializada em narrar e em produzir a guerra, como na Revolução Mexicana de 1910 (BARBOSA, 2006, p. 44). Mas também é uma prática na Guerra Hispano-Americana (VIRILIO, 2005, p. 15; 33) ou na Guerra Civil Espanhola (SORLIN, 1994, p.7), quando as imagens são transformadas em provas de um evento e convertidas em lugares fundacionais de memória, de algo material, do que já não existe como tal. Parece correto afirmar, como fez Benjamin, que “a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais” (BENJAMIN, 1987, p. 48).

Nos conflitos do século XIX a guerra ainda era uma atividade corpo a corpo, onde o soldado podia olhar o cenário dos batalhões e experimentar, individualmente, a guerra como macro-estrutura, uma experiência completa que produzia relatos à forma como Tolstoi acreditava. A guerra entre a Prússia e a França, em 1870, dá origem ao segundo mais longo período de paz na Europa, encerrado em julho de 1914, quando a guerra mundial começa nos Bálcans. Quando a guerra recomeça, os indivíduos participam de um novo teatro onde as trincheiras encerram suas visões e embotam a capacidade de narrar os passos da batalha ou da guerra. A guerra é percebida como uma necessidade de forças muito distantes e os homens não conseguem partilhar o vivenciado. No teatro da guerra o indivíduo não tem a dimensão da totalidade, a vida é entregue a cada um e a experiência é de um cárcere a céu aberto. As palavras não traduziriam as coisas vividas, apartadas das narrativas que são enclausuradas nos discursos textuais e imagéticos do Estado. Um general representa a batalha e o Estado representa a guerra, a vitória, a resistência de um povo ou de um grupo. A memória pessoal é comprometida pela construção do mais geral, a lembrança traumatizante e o sentimento de perda trazem o silêncio. O passado é recomposto e as experiências de uma geração atritam com as novas gerações. Em 1936, avaliando a modernidade e preocupado com a memória, Walter Benjamin assim se expressa:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência de boca em boca (BENJAMIN, 1980, p. 57; 8).

A modernidade produz vivências transitórias e esterilizantes, matando a experiência e sacrificando a memória densa. A memória torna-se artificial, estéril. O filósofo concluía que a capacidade de trocar experiência estava irremediavelmente comprometida. Se o narrador narra interpretando, o leitor também lê interpretando. Então, posso afirmar, todos atribuem significados na operação de narrar e na experiência cultural da leitura. Na cultura urbana que questiona a modernidade emancipadora, em troca dos totalitarismos de resultados, as narrativas são escritas e distanciadas da experiência pessoal. A memória é formatada lentamente sobre as bases escritas, coletivas, metodicamente organizadas. Não é sem razão que Pollack afirma que “a memória é um fenômeno construído” (POLLACK, 1992). E é construído não só porque a memória é um espaço de tensões culturais, de apropriação e produção de significados. É construído porque é um fenômeno gerado a partir de uma temporalidade específica que já passou, que não pode ser alcançado senão pelos fragmentos voluntários e involuntariamente produzidos. O passado passou e só existe como uma outra temporalidade, um tempo reconfigurado por um exercício metodológico. O indivíduo social que narra não alcança o passado senão pelo esforço de imaginação, por um exercício de remontagem incompleta dos fragmentos, produzindo, a cada remontagem, um novo discurso sobre o novo passado. Para reconfigurar o passado o historiador exercita o método, manipula as fontes e apresenta as provas, iluminadas pela teoria. Outro narrador fia, tece e costura as lembranças como se lhes apresentam no hoje, esquecendo o que viveu e reaprendendo o vivido através dos livros escolares, dos textos oficiais e das imagens memorializadas porque guardam todas as experiências liquidificadas, sem historicidade. A escrita da história controla a memória e, segundo Pierre Nora (NORA, 1993), destrói, transforma em saber oficial. O autor produz as seguintes distinções entre a memória e a história:

a)- Memória: é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas – vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. Porque é efetiva e mágica, a memória, não se acomoda a detalhes que a confortam: a memória se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A memória

instala a lembrança no sagrado. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existam, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individual. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A memória é um absoluto.

b)- História: é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A história é uma representação do passado. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A história liberta a lembrança, tornando-a prosaica. A história pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A história só conhece o relativo (NORA, 1993).

E Pierre Nora concluía que o historiador é por assim dizer, um destruidor das memórias diversas, sendo “a história a arte da destruição controlada” (NORA, 1993, p. 9). A memória, como trabalhada por Pierre Nora, é anterior à escrita da História. O mundo contemporâneo erige monumentos e cria significados para representar a memória que está perdida, que não pode mais encontrar seus narradores. Nora trabalha com a memória coletiva, composta pelos livros didáticos, pela memória nacional e pelos narradores oficiais, sem o valor da experiência. Se a história foi escrita é porque não há mais memória como símbolo da diversidade.

Utilizarei um texto de Michael Pollak para fixar os elementos constitutivos da memória. Segundo o pesquisador, são três os elementos constitutivos: acontecimentos, pessoas e lugares, vivenciados individualmente ou coletivamente. Conseqüentemente, conclui Pollak, a memória é construída de maneira muito desigual porque é muito seletiva, arquivando e descartando experiências. No lento fazer da montagem e da desmontagem a memória aproxima tempos e experiências, rompe com os tempos requeridos pelo Estado para estabelecer significados ou para designificar algum acontecimento, pessoal ou lembrança. As pesquisas atuais sobre a memória consideram que a memória coletiva nacional comprimiu a memória individual, uniformizou e oprimiu a natureza da experiência individual ou de pequenas comunidades.

A partir de suas problematizações o pesquisador chega à seguinte pergunta: quais são os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? O pesquisador europeu apresenta os seguintes elementos constituintes da memória:

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de ‘vividos por tabela’, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à

qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada”. (...) Além dos acontecimentos, a memória é constituída por “pessoas”, ‘personagens’. Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens freqüentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa. (...) Além dos acontecimentos e das personagens, podemos finalmente arrolar os lugares. Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal (POLLAK, 1992, p. 2; 3).

### 2.3 Os passos da operação historiográfica

O debate sobre a memória tem interesse específico para esta Dissertação porque Clint Eastwood, diretor de *Cartas de Iwo Jima* e *Conquista da Honra*, afirma que as duas obras buscam a verdade histórica. São, portanto, filmes históricos no dizer do diretor, são épicos (LYMAN).

A razão de Estado durante e as guerras mundiais arquitetou a construção de uma memória social em contraposição às lembranças e memórias individuais. As lembranças afrouxariam os laços nacionais e identitários. A memória coletiva calcificaria os significados coletivos, enquanto que a memória individual, subsumida pelos livros de história, pelo texto, pelos filmes e pelos lugares de memória frutificaria novos significados. Contra a unidade, pressuposta pela memória coletiva, a diversidade da memória individual.

A cultura historiográfica sacralizou a palavra escrita e o livro, símbolo da alta cultura. Cinema seria para o “homem primitivo”, entretenimento de feira, como muitos distinguiram os artefatos livro e filme. Os homens lêem livros, filmes, música e outros textos ou discursos. O filme é apenas uma das formas de ler o mundo e, como tal, o filme também merece e deve ser lido. Mais que o filme, o cinema lê o mundo, decodifica-o, documentando uma época, dialogando com os tempos. O cinema, também, dá sentido ao mundo ou cerca a fotografia com um mundo. O cinema, o filme e os sentidos dados ao mundo também devem ser estudados pela

história. O filme é tratado como um testemunho porque a análise do cinema vai além dos elementos estritamente cinematográficos, o cinema e seus artefatos estão relacionados com o mundo cultural, com os significados construídos, com as representações, enfim.

Segundo Alcides Freire Ramos (RAMOS, 2002), o percurso metodológico no trabalho relacional História-Cinema implica observar diversos elementos externos ao filme. O trabalho passa, necessariamente, pela sociedade em que o artefato foi confeccionado. No meu caso, dois filmes históricos que me permitiriam verificar as correlações memória, história e ficção. Para Alcides Freire Ramos, trabalhar com o filme histórico implica observar as seguintes questões:

- O cinema trabalha com diversas temporalidades e os filmes históricos, *Cartas de Iwo Jima* e *A Conquista da Honra*, em termos específicos, trabalham quais temporalidades?

- Quais são as temporalidades dos produtores e do diretor?

- Em que medida os filme dialogam com o seu próprio tempo?

- O cinema dialoga com a literatura? Qual a temporalidade do texto?

- Qual foi o acervo de que os responsáveis pelos filmes se serviram?

Posso refazer os passos dos fabricantes dos filmes?

- Qual foi a recepção dos filmes?

Vale afirmar, então, que o filme é um produto social, um artefato que tem historicidade. O filme fala de um lugar social e para lugares socialmente localizados. O filme produz significados e permite a produção de significados, dialogando com a sociedade desde o instante da pré-produção até sua realização como arte-mercadoria, um bem simbólico no mercado. Neste sentido, o cinema parte de um mundo real existente, produz em seu interior um outro universo e instiga a produção de novos arranjos de significados. A problematização construída por Alcides Freire Ramos é bastante ampla e rica, mas apropriei-me apenas das questões que poderei responder a partir das fontes adquiridas.

Os dois filmes foram produzidos a partir de 2002 e foram lançados em 2006. Foram quatro anos entre a pré-produção e o lançamento. A temporalidade do corpo de produtores (Steven Spielberg e Clint Eastwood), diretor (Eastwood), artistas

e equipe técnica é muito diversa porque não tratamos apenas do tempo cronológico, exterior. Clint Eastwood contava 72 anos quando iniciou a direção dos trabalhos de escolha de locação, definição dos atores e demais tarefas atinentes à direção. A experiência do diretor era de praticamente 50 anos de trabalho como ator em filmes policiais e de *western*.

As temporalidades dentro da narrativa fílmica são bastante longas. No caso do filme *A Conquista da Honra*, porque o Diretor optou pelas minúcias explicativas e pela grandiosidade narrativa, abarcando um tempo longo na vida de John Bradley, desde a Segunda Guerra Mundial até a morte, em 1994. No caso do filme *Cartas de Iwo Jima*, Eastwood transita entre os anos de 29 e 30, quando Tadamichi Kuribayashi foi adido militar nos EUA, transita pelos anos restritos da Segunda Guerra Mundial, e instaura os tempos atuais, quando das escavações na ilha redescobriram cartas e impressões do general Kuribayashi. As diversas práticas culturais existem no tempo criado pelo diretor Eastwood, um tempo alargado para guardar em si os tempos atuais e os tempos vividos pelos homens no passado recente, quando escreviam ou eram silenciados.

Trabalhamos, conseqüentemente, com diversas temporalidades internas a partir de uma temporalidade, a do diretor. John Bradley e Kuribayashi estiveram na mesma guerra, na mesma ilha de Iwo Jima e na mesma batalha, a primeira em solo nipônico. Ambos tornaram-se símbolos dos novos tempos, novos heróis. John Bradley é a ruptura com os heróis das guerras oitocentistas e dos heróis infalíveis. O Estado o converte em herói conquistador, bravo, símbolo do passado e do futuro garantido pela construção bélica em andamento. O herói precisa ser simpático, falante e traduzir suas experiências no campo de batalha para que a nação nele se reconheça. Bradley e os outros conquistadores foram emudecidos, traumatizados pela crueza de duas coisas. A primeira, a batalha travada em solo nipônico, colorida pelo medo e pelo cheiro do enxofre. A segunda, a batalha convertida em guerra simbólica, travada com as imagens, com as palavras e com os monumentos que esvaziavam as experiências e os traumas. As palavras que testemunham o evento em Iwo Jima não são reconhecidas pelos soldados, mas são expressas pelos generais, pelo Estado Maior. A experiência tornou-se menor, empobrecida e apropriada pelo aparato construtor de uma memória coletiva. Kuribayashi chega à ilha e manda cavar túneis para resistir aos bombardeios aéreos e à invasão dos

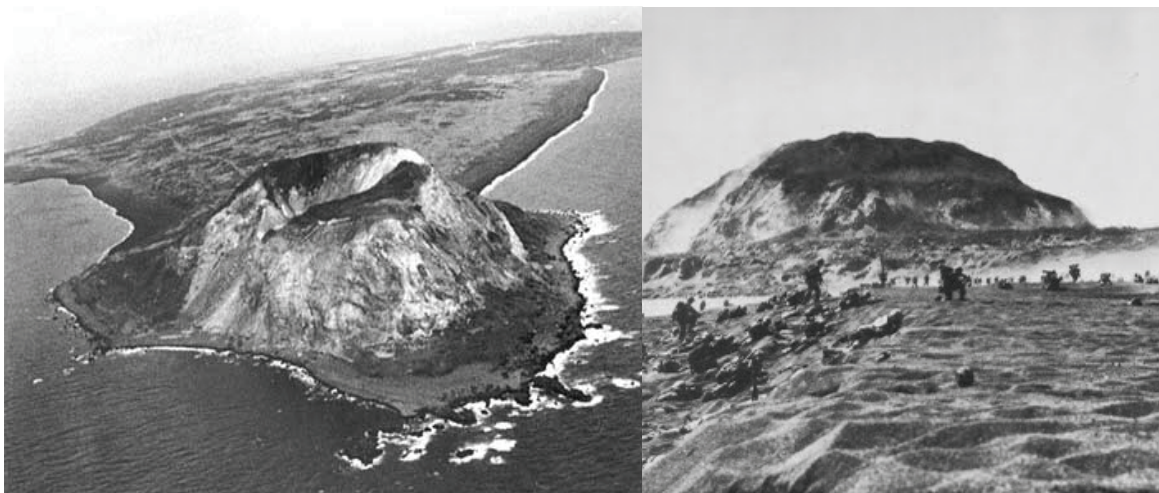
fuzileiros navais, considerados “bárbaros”. Kuribayashi foi silenciado pela guerra e voltou a falar quando suas cartas foram desenterradas pelos arqueólogos japoneses nas cavernas de Iwo Jima. Ambos foram convertidos em símbolos da cruenta batalha travada na pequena ilha do Pacífico. Recobriram seus espaços e vozes quando as experiências singulares foram apropriadas para reflexão de fim de século.

Nos dois casos os filmes são adaptações, por assim dizer, de obras literárias. O primeiro filme, *A Conquista da Honra*, é uma adaptação do livro *Flags of our Fathers*, escrito por James Bradley e Ron Powers, publicado nos EUA em 2000, sendo a edição brasileira de 2006. O segundo filme, *Cartas de Iwo Jima* roteirizado a partir do livro *Cartas de Iwo Jima*, que reuniu as cartas manuscritas e ilustradas por Kuribayashi nos anos de 1928-30, quando estava nos EUA, e 1944-45, quando assumiu o posto de defensor do município de Tóquio, em Iwo Jima, “solo sagrado” do Império nipônico.

Para entendermos a produção da memória social em torno do acontecimento Iwo Jima é necessária a inserção do lugar na cena da guerra mundial travada nos anos 40 na Ásia-Pacífico. Iwo Jima é chamado de solo nacional, parte do município de Tóquio e importante base aérea para defesa do arquipélago nipônico, notadamente quando da guerra travada contra os EUA. Foi conquistada em 1945 e devolvida ao Japão em 1968. Nos anos cruciais da guerra, 1944 e 1945, o arquipélago Ogasawara, onde fica Iwo Jima, tornou-se palco da mais importante batalha para os EUA. O desembarque e a ocupação de Iwo Jima ocorrem entre fevereiro e março de 1945, constituindo-se como a mais importante batalha nos anais militares dos EUA. Ao longo da guerra mundializada (1942-45) os Fuzileiros Navais atuaram em diversas frentes, mas Iwo Jima marcou a história deles e dos EUA porque um terço de todas as perdas humanas e um terço das condecorações militares aconteceram em um mês de conflito (BRADLEY, 2006, p. 257; 258).



FIGURA 1 – IWO JIMA



Iwo Jima. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL56414-5602,00.html>.

A pequena ilha japonesa no Pacífico, hoje chamada Iwo to. Antigos moradores e seus descendentes reivindicam o retorno ao lar e o reescrever da história segundo os quadros da memória coletiva, despertada pelas obras eastwoodianas. Neste sentido, os nativos apropriaram-se do filme e ocuparam os chamados espaços do vazio. A recepção estimulou a reescrita da história.

Iwo Jima foi transformado em um caso muito específico da guerra mundial porque os fuzileiros navais norte-americanos desembarcaram na ilha em 19 de fevereiro de 1945, depois de intenso bombardeio aéreo desde os fins de 1944, hasteando a bandeira dos EUA no topo do Monte Suribachi três dias depois. A batalha terminou 35 dias após o desembarque. A fotografia dos seis conquistadores hasteando a bandeira foi apropriada como discurso da vitória e passou a representar a arrebatadora ação dos EUA, externamente e internamente, vendendo bônus para financiar o esforço da guerra.

Antes de Iwo Jima e depois de Iwo Jima. É o império do fato autonomizado, sem historicidade, encerrado em fossilizada fotografia e monumentalizado pelo mármore. É um processo eficiente de apropriação do acontecimento e edificação de memória social porque as estruturas burocráticas que comandavam a guerra entenderam a dimensão da tomada do Monte Suribachi como uma continuidade da nação, do destino manifesto. A memória tornou-se um espaço de tensão, de montagem do discurso em nome da identidade e dos significados. Os testemunhos, a capacidade de narrar que foi silenciada e as vidas arrastadas no ostracismo são evidências da oficialização de uma história.



FIGURA 2 - JOHN WAYNE E JOHN BRADLEY



Os *rapazes* não queriam participar do que chamaram de “farsa”, vendo na produção de filme sobre Iwo Jima apenas uma ficção, entendida no sentido vulgar, mais uma mentira montada sobre a verdade, que eles teriam vivido. O índio Ira Hayes disse que não assistiria porque certamente a história seria “estragada”. O filme é parte da substituição da memória individual pela memória coletiva.

*Iwo Jima, o Portal da Glória* (EUA, 1949)

Disponível em: [www.iwojima.com/movies/1721me.gif](http://www.iwojima.com/movies/1721me.gif). Acesso em 15 de janeiro de 2007.

Com a guerra o Corpo de Fuzileiros Navais ganhou uma face, transformada em Lugar de Memória para a sociedade nos EUA. A imagem dos seis Fuzileiros cravando a bandeira no alto da ilha foi apropriada e ressignificada, materializada como face da vitória. Em 1949 a *Republic Studios* começou a produção do filme *Iwo Jima, o Portal da Glória*, hoje distribuído pela *Paramount*, tendo John Wayne como protagonista. Eastwood afirma querer se distanciar do modelo John Wayne para fabricar os filmes sobre o evento Iwo Jima. *Portal da Glória* faz uma leitura da guerra na Ásia a partir da conquista do Oeste, um destino traçado por formas divinas conduz as lideranças humanas para a realização da história em nome da civilização contra os bárbaros. John Wayne representa o general linha-dura que forja “homens de verdade” como Deus moldou e soprou, animando o barro. Este é o modelo de herói e de edificação nacional arquitetada por *Hollywood*. Eastwood passou quatro décadas estrelando, dirigindo e produzindo heróis oitocentistas, infalíveis em combater as práticas culturais do outro – personificado pelo mexicano, pelo índio ou pelo asiático.

### 2.3.1 A Conquista da Honra

*A Conquista da Honra* foi construído para narrar a história individual e a história coletiva dos fuzileiros navais que conquistaram a parte mais alta, o Monte Suribachi, de Iwo Jima e fincaram a bandeira dos EUA, abrindo espaço para os

ataques aéreos à capital do Japão. Naquela ilha os norte-americanos enfrentaram as tropas do general Kuribayashi. Os autores, James Bradley e Ron Powers, intentam construir um grande painel dos EUA durante o século XX a partir das vidas cruzadas de seis indivíduos. Na construção de Eastwood o principal narrador é John Bradley, o “doc” Bradley que em vida foi silenciado.

A obra foi produzida a quatro mãos e foi narrada na primeira pessoa, na pessoa de James Bradley. Bradley, nascido em 1954, estudou nos EUA e no Japão e inicia o livro narrando sua viagem à ilha onde seu pai hasteou a bandeira dos EUA, representando a democracia e o liberalismo ocidentais contra uma cultura acusada de militarista e sanguinária. A partir de então, retoma os inícios do século XX para mostrar o percurso de famílias médias que, acredita, encarnariam o modo americano de ser. A guerra mundial uniu as vidas e o pós-guerra vai encontrá-las desiguais, silenciosas, silenciadas e marginais. Os seis fuzileiros navais no alto do Monte Suribachi foram clicados por Joe Rosenthal, experiente repórter fotográfico da *Associated Press*. A fotografia correu mundo e foi apropriada pelos meios de comunicação social e pela máquina burocrático-administrativa dos EUA. Três fuzileiros morreram em operações e três retornaram, imediatamente, participando das celebrações da memória pátria. A construção da memória social estava a pleno vapor: uma máquina de guerra midiática foi montada pelo governo para explorar a imagem do herói cravada no imaginário nacional sedimentado pelas guerras oitocentistas (BURGOYNE, 2002, p. 21). O passado coletivo e nacional era muito mais importante que a testemunha individual. O esforço da guerra utiliza-se da imagem que o imaginário erigiu como amálgama de todos os nacionais, a bandeira pátria tremulando no alto do território sacro japonês. Uma pátria de quase duzentos anos, os EUA, representada por seis jovens fuzileiros navais, um dos quais era índio, ampliando a nação branca européia transplantada para o novo continente. Os *rapazes*, como James Bradley e Powers escrevem repetindo a clássica expressão norte-americana, são silenciados porque as instâncias democráticas do poder eleito têm um discurso competentemente elaborado e convenientemente montado para expressar a experiência pessoal que deve ser vivenciada pela nação em um processo que anula a experiência de todos os sujeitos, dos soldados e do coletivo. O fato histórico é montado pela história oficial e autonomizado aos sujeitos e corporificado em um discurso onde os lugares sociais são fixos. Uma prática social

de construção da experiência individual, da memória individual e dos traumas da guerra é transferida de imediato para o coletivo. O torpor e o êxtase em que soçobra a nação permitem as manobras oficiais e o silenciamento traumático dos indivíduos que perdem duas coisas. A primeira, como apresentei a partir de Walter Benjamin, a capacidade de narrar porque as palavras não abarcam a experiência do sofrimento, do corpóreo que imprimiu nas sensibilidades o trauma da dor. Mas, no caso dos três fuzileiros navais, Bradley, René e Ira, o índio do grupo *pima*, também porque não havia auditório, quem estivesse disposto a ouvir testemunho da fragilidade, das perdas e dos traumas. O auditório nacional estava preparado para ouvir histórias de arrebatamento de indivíduos que incorporavam o coletivo, a nação. Estava preparado ouvir a histórias da força e da vitória onde a nação edificada era solidificada. Ninguém estava disposto a ouvir sobre os traumas, que o conquistador John “doc” Bradley consumia álcool para dormir, ninguém estava disponível para ouvir que herói precisa trabalhar e ganhar o pão de cada dia, sobre as promessas de emprego que nunca chegavam para René Gagnon; ou com o álcool no cotidiano, consumo da vida entre os bares e as delegacias de polícia, matando um vitorioso herói, Ira Hayes. Os heróis, estranhamente, eram frágeis, choravam, passavam privações e necessitavam trabalhar todos os dias para ganhar a vida.

A pesquisa de James Bradley e a publicação da obra são uma evidência da memória silenciada em nome dos lugares de memória. As lembranças vivas que são enquadradas em monumentos de pedra e cal, marmorização da memória: a memória é um lugar de memória. Neste sentido, Pierre Nora diria que a memória foi silenciada e que não há mais memória porque o individual foi perdido em nome do coletivo, dos lugares de memória (NORA, 1993). Seguindo a problematização do historiador francês, posso utilizar a obra *A Conquista da Honra* como uma prova das tensões históricas na longa formação da memória. A história oral, se utilizada como uma técnica de pesquisa, permite trazer à tona uma memória profunda, entendida como parte das diversas e confusas camadas constitutivas da memória social. A memória individual permitiria, neste sentido, enriquecer a historiografia porque a narrativa linear seria rompida e o destino da nação, aquele destino oficial apresentado como única alternativa, seria perdido.

FIGURA 3 – TOMADA DO MONTE SURIBACHI



1945 Pulitzer Prize; Joe Rosenthal  
 Courtesy: The Associated Press

Fuzileiros navais cravam, em fevereiro de 1945, a segunda bandeira dos EUA no alto do Monte Suribachi, na ilha de Iwo Jima. Disponível em [www.ohiohistory.org/capture/1945.html](http://www.ohiohistory.org/capture/1945.html). Acesso em 15 de janeiro de 2007.

O clássico registro produzido por Joe Rosenthal não destrói apenas a intenção e o gesto dos seis fuzileiros navais. Apagou também a primeira fotografia que registrava o hastear da primeira bandeira no alto do Monte Suribachi. O percurso da fotografia de Rosenthal é a oficialização da memória, referendada pelo Prêmio Pulitzer de 1945. Os fuzileiros não têm face individual, expropriada pela nação, que reconhece apenas o corpo coletivo dos fuzileiros navais. A memória oficial começa seu percurso vitorioso, espoliando as mães para entregar os filhos à pátria.

A escrita da história é entendida como um exercício ético, como Seligman-Silva defende, porque participa da construção ou do silenciamento das vozes, do exercício do encobrimento e da revelação das experiências traumáticas em campos de concentração ou em trincheiras. Tolstoi manifestou seu desconforto diante da operação historiográfica, “da forma como os documentos são agrupados pelos historiadores” porque as experiências únicas e os relatos vivos e penosos, embora infinitamente variados e complicados, serão silenciados e, posteriormente, quem vivenciou o acontecido, falará de acordo com o texto escrito – o texto pensado como atadura e arrocha os sujeitos individuais. Problematizando esta questão, acredito que a escrita convencional da história seja conservadora e encobridora do frescor da memória porque entre o método da montagem e a verdade há uma distância ocupada pela instância fundadora do poder – com monopólio do discurso que instaura o passado, que fala do presente que revela o futuro.

James Bradley iniciou sua pesquisa lendo livros sobre Iwo Jima, como ele mesmo indica documentando. Depois, instigado pelo silêncio paterno durante meio século, viajou para falar com alguns veteranos. Não há qualquer preocupação de

James Bradley ou do jornalista Ron Powers em discutir a memória para relativizar as construções históricas expostas meio século depois. Ao contrário, Clint Eastwood afirma que conversou com muita gente, ouviu muitas históricas e viu impressionante homogeneidade nos relatos de veteranos. O fenômeno o levou à descrença quanto à verdade dos fatos, preferindo montar ficção onde o fuzileiro naval John Bradley, traumatizado pela guerra e pela recepção nos EUA não encontrasse palavras para contar nem encontrasse motivos para lembrar-se. No universo do fuzileiro naval a família e os companheiros eram mais importantes. O cotidiano do corte de cabelo, as cenas de brincadeiras com os mais jovens e a fragilidade de todos diante de um inimigo invisível eram mais importantes.

### **2.3.2 Cartas de Iwo Jima**

O oficial Tadamichi Kuribayashi serviu nos EUA e Canadá nos fins dos anos 20 e inícios dos anos 30. A esposa e o filho ficaram no Japão e o militar elaborou inúmeras cartas para falar com o filho, Taro, que ainda não sabia ler. Kuribayashi escrevia e representava as cenas colocando-se nos olhos do filho. A esposa deveria ler e posicionar o filho no discurso imagético do pai para que o desenho fosse inteligível. Tempos depois, Kuribayashi recebeu do próprio imperador Hiroito, em 1944, a obrigação de proteger o sagrado território imperial. Em meio à guerra, comunicava-se com a filha, Tako, e com a família em geral. As cartas enviadas dos EUA e de Iwo Jima formam o conjunto da comunicação de Kuribayashi, compondo a obra lançada pela primeira vez no Japão no ano de 2002. Os documentos ficaram guardados por um museu particular, que fechou as portas em 2000. Clint Eastwood, na pré-produção do filme *A Conquista da Honra*, visitou o Japão para colher informações e tomou contato com a obra de Kuribayashi. Eastwood levou um choque ao comparar a cruenta resistência oferecida pelas tropas nipônicas em Iwo Jima com os textos de notável humanismo, crítica e sensibilidade.

Kuribayashi conta ao filho as aventuras de percorrer os EUA de costa a costa, visitando, inclusive, o México. Mostra o estranhamento diante da alimentação sempre muito repetida, em torno da batata, do milho e feijão, e da presença das mulheres à mesa, em igualdade de condições com os homens. Conta ao filho as

faces da miséria e da violência características das cidades do Oeste, povoadas de mexicanos, que, segundo ele, gostavam de japoneses, ao contrário dos desconfiados norte-americanos. Comenta que os mexicanos não falavam inglês nem castelhano, sendo ininteligíveis.

A carta era lida pela esposa, que explicava as ilustrações que o oficial militar produzira a partir dos olhos da criança. Kuribayashi tomava emprestados os olhos do filho e representava os gatos, cachorros e esquilos, os automóveis, os edifícios e explicava as escalas. Seu cotidiano no banho, nos estudos, na produção dos relatórios para o Exército ou na condução do automóvel era sempre representado pelos olhos da criança, que via o pai nas diversas cenas. Na leitura da carta a senhora Yoshi estabelecia uma intrincada rede de produção e recepção de sentidos para que o filho, aos quatro anos, pudesse participar também dos sentidos que o pai, que se colocara no seu lugar, produzira. As cartas do oficial militar nipônico formam um notável documento, onde múltiplas leituras das linguagens de que Kuribayashi se utiliza são possíveis.

O atento japonês identifica vestes infantis que julga especialmente boas para o verão no arquipélago nipônico. Desenha o filho Taro e modela as peças de frente e de trás para facilitar o molde. Preocupa-se, em todos os textos, com a educação do filho e com a condição de pai ausente. Ao final, conclui, “não acho que seja bom trabalhar no exterior”. O texto e as representações não-verbais formam uma grande praia para as leituras da História Cultural.

Nas cartas escritas em 1944 e 1945 o general está preocupado com a chegada dos invasores e com as ameaças anunciadas sobre a capital do Império. Ele não viu a capital do Império ser arrasada pelas bombas. Orienta sobre a educação, a proteção do corpo contra o frio no inverno e quanto ao futuro em geral. Mas há espaço para compor um quadro do homem que, também nos EUA, observava os pequenos animais, conversava com os cães e acreditava que os gatos completavam o quadro de sua solidão. O general fala da natureza das galinhas botando no mato e perdendo os ovos, dos pintinhos que nascem e crescem e daqueles que não tiveram força para romper a casca e morreram dentro do ovo. O general pensa no cultivo de legumes e fala de necessidades cotidianas. Suas cartas não foram censuradas porque foram produzidas pelo supremo defensor.



A leitura das cartas do general Kuribayashi indica uma necessidade enorme de narrar, falar das experiências que deveriam educar, relatar o mundo novo e as diferenças dos outros povos, norte-americanos e mexicanos. Walter Benjamin (BENJAMIN, 1980) escreveu que “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos”. O narrador nato estava perdido, como quis o filósofo, porque a informação ganhava espaço avassalador, explicando o mundo. Se um narrador desaparece outro narrador, impessoal, ocupa o seu lugar. Neste sentido, Tolstoi e Benjamin estão próximos. Kuribayashi narra e retira lições de suas experiências, utilizando-as para educar os filhos ausentes.

Eastwood relê as cartas para construir um roteiro onde o general tenha uma historicidade apoiada apenas na verossimilhança. Na busca da verdade o caminho percorrido pelo cineasta encontrou outros sentidos. Como um cineasta norte-americano poderia narrar a história de um general nipônico que resistiu à invasão de Iwo Jima? Eastwood parte da história atual, do seu próprio tempo, para ler o general Kuribayashi nos EUA e em Iwo Jima, constatando que toda história escrita é resultado do entrecruzamento de um determinado presente com diversos passados.

## **2.4 A Recepção**

Os ilhéus foram removidos de Iwo Jima em 1944, quando os bombardeios inimigos ameaçavam destruir a população civil. Nunca mais retornaram, o que indica que muito mais gente perdeu e foi excluído da memória coletiva.

Os antigos moradores e seus herdeiros reivindicam o retorno à ilha sulfurosa para reconstruir suas vidas. O governo japonês, sob a pressão, alterou o nome da ilha para Iwo-to, como era chamada pelos seus habitantes quando a guerra os reespecializou. O efeito dos filmes eastwoodianos foi imediato no Japão, despertando a imaginação para os significados da identidade em relação às palavras e ao lugar. A memória de um grupo apropria-se dos filmes e produz mais uma camada de significados para recobrir um evento que não está no passado, permanece no presente e molda as práticas de vida, dos vocábulos e da instauração da memória (CHARTIER, 2009). Isto é, nada mais que as práticas culturais erigidas

pelas representações. As práticas culturais sob tensão das antigas representações locais e das representações do antigo dominador. Os filmes começam o percurso de reescrever a história (GREIMEL, 2007).

Segundo Alcides Freire Ramos, “a obra de arte cinematográfica só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público”, o que exige análise da recepção da obra. Identifiquei a recepção em artigo acadêmico e em material publicado no jornal Folha de São Paulo. Optei pela Folha de São Paulo porque foi onde encontrei material que procurava informar e analisar os filmes de Clint Eastwood, analisando-os como produtos hollywoodianos, cinema comercial de massa. Todos os artigos e matérias procuraram, para além do filme comercial, identificar o autor, Eastwood, como o agente qualificador.

Minha relação, especificamente acadêmica, com os dois filmes tem início no dia 11 de fevereiro de 2007, quando o professor Jorge Coli publicou um pequeno artigo sobre o filme *A Conquista da Honra*. Até então, lia que Eastwood estava envolvido com o lançamento de dois filmes históricos sobre a Segunda Guerra Mundial. As notícias davam conta, em 2006, que o diretor ficara frustrado com a repercussão morna do filme *Conquista da Honra* e que resolvera antecipar, para outubro de 2006, o lançamento do segundo filme, *Cartas de Iwo Jima*. Os chamados filmes de guerra nunca mereceram atenção especial nas minhas leituras. E o Oscar, que motivara a antecipação do filme *Cartas de Iwo* nunca despertou minha atenção. As notícias davam conta da publicação de um livro de autoria do filho de um dos heróis nas batalhas na Ásia e que Clint Eastwood, um velho *cowboy*, realizara filme sobre a Segunda Guerra Mundial. O caderno Mais!, publicado em 11 de fevereiro, trouxe na seção Ponto de Fuga, assinada por Jorge Coli, o artigo *A Ética na História*, tratando de memória e escrita fílmicas da história (COLI, 2007, p. 02). A partir de então, montei um arquivo com o material da Folha de São Paulo, constituído por artigos de historiadores e críticos do jornal, material com os dois livros e com as duas obras eastwoodianas, lançadas em DVD.

Trabalhando *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha, lançado em 1967, Alcides Freire Ramos procura saber qual foi a recepção do filme e qual o seu efeito estético. Alcides interroga diversos escritos para saber como indivíduos e sujeitos politicamente organizados atribuíram significados ao filme de Glauber Rocha. Depois de interrogar documentos para saber quais significados foram atribuídos ao filme,



Alcides, finalmente, formata que tipo de experiência estética o filme despertou (RAMOS, 2006, p. 4; 5). No caso dos dois filmes de Eastwood, o material indica que as leituras foram feitas sob o impacto do presente: o governo republicano e as ações movidas no Afeganistão e Iraque.

Em 13 de julho de 2004, o caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo, informava que Clint Eastwood e Steven Spielberg trabalhariam juntos para levar às telas a adaptação do livro de James Bradley. Em 06 de dezembro 2006 a Folha de São Paulo informava que o filme *Cartas de Iwo Jima* fora escolhido, no dia anterior, como a melhor obra do ano pelo *National Board of Review*. A curta matéria, creditada à Reportagem Local, publicada no Caderno Ilustrada, informava que a fita é diferente porque é o oposto de *A Conquista da Honra*, onde o diretor “mostrou o confronto pelo olhar dos que hastearam a bandeira dos EUA em Iwo Jima”. Noticiando, a Folha de São Paulo montava uma leitura padrão e midiática segundo a qual os dois filmes representam dois olhares, o norte-americano e o japonês. No dia 11 do mesmo mês a Folha de São Paulo voltava a informar que o diretor Eastwood recebera outro prêmio pelo filme *Cartas de Iwo Jima*. A Associação dos Críticos Cinematográficos de Los Angeles considerou *Cartas de Iwo Jima* como o melhor filme de 2006.

O jornalista Inácio de Araújo é crítico do cinema da Folha de São Paulo e escreve regularmente no caderno Ilustrada. Publicou dois artigos em 02 e 16 de fevereiro de 2007, o primeiro foi intitulado *Eastwood discute mito do heroísmo* (ARAUJO, 2007, p. 04), enquanto que o segundo foi intitulado *Filme encontra eco nos EUA de hoje* (ARAUJO, 2007, p. 04). Nos dois textos Araújo parte da seguinte afirmativa: Eastwood pensa nas guerras atuais, nas demandas dos EUA no mundo e na manipulação dos fatos. No primeiro artigo, Araújo busca no cinema clássico as referências para explicar o filme *A Conquista da Honra*, argumentando que a guerra simbólica é mais importante do que a guerra real travada na Ásia. Existiam, segundo o crítico, duas guerras: uma real e uma midiática, travada com a imagem do hasteamento da bandeira dos EUA no Monte Suribachi. Segundo o crítico, “a representação toma então o lugar da realidade”. No segundo artigo Inácio Araújo, afirma que Eastwood elaborou dois filmes pacifistas e dialoga com “os enfrentamentos atuais entre os EUA e os povos islâmicos”. O crítico apresenta o cineasta como o mais importante diretor norte-americano e os filmes como uma

bandeira contemporânea em defesa do diálogo entre os povos e em defesa do pacifismo.

Luis Espinal escreve que a função da crítica é servir de estímulo à reflexão do espectador, não é impor uma visão do filme, o pensamento unilateral. Segundo ele, a crítica deve servir como ponto de partida, ainda que ela deva ser buscada após assistir ao filme. No caso do autor, inclusive porque o cinema era um instrumento de militância, de reeducação para reinscrever os sujeitos sociais em lugares políticos novos, reinscrevendo-os em espaços democráticos (ESPINAL, 1976). Assistir ao filme e ler a crítica para interrogar o cinema, o filme. Não é o que ocorre. O leitor busca informações e apóia-se na crítica para escolher tal ou qual espetáculo. Alcides Freire Ramos afirma que é fundamental elaborar um levantamento das reflexões da crítica exatamente porque os jornais, revistas e críticos têm peso nas escolhas que o público espectador faz (RAMOS, 2002, p. 50; 51). A inventar ou atribuir significados, o texto crítico é, por isso, mesmo, “uma forma de documento”, uma prova no trabalho do historiador, afirma o mesmo Alcides Freire Ramos. O militante político, o crítico e o cinéfilo comum são produtores de significados e apropriadores de uma obra, onde ocupam espaços que são validados ou invalidados. Neste sentido, a leitura de Inácio Araujo, atribuindo a Clint Eastwood a condição de criador herdeiro dos clássicos hollywoodianos, capaz de escolher o que filmar, desafiando as estruturas de poder, é capaz de forjar escolhas e estimular o público leitor do jornal a “sair da rotina e se encaminhar à sala de cinema mais próxima”.

Minha relação mais direta com os filmes tem início com um texto revestido de autoridade acadêmica, assinado por Jorge Coli. *A Ética na História* validou o filme, chamou o público para o cinema, auratizando Clint Eastwood. Coli escreveu inúmeros textos sobre os Clint Eastwood e fez reflexões estéticas, filosóficas e históricas sobre seus filmes. Utilizarei *A Ética na História*, publicado em 11 de fevereiro e *Visível e Invisível*, publicado em 04 de março, ambos no caderno Mais!, em 2007 (COLI, 2007). No primeiro, o professor Coli, em poucas linhas, alinhava os seguintes problemas sobre o filme *A Conquista da Honra*: primeiro, afirma que o cinema de *Hollywood* não é incompatível com a obra de arte e com as reflexões densas e segundo, que o filme rompe com a busca da verdade nos moldes do positivismo (COLI, 2007, p. 02). O segundo artigo, o professor Coli argumenta que

Eastwood trabalha com o humanismo e condena a barbárie perpetrada pelos ideais da pátria construída em fotografias e monumentos de bronze. Escreve o professor Jorge Coli:

As fotografias funcionam para Clint Eastwood exatamente como para os melhores historiadores. Fornecem um traço do passado, um indício do que não existe, porque simplesmente passou. Funcionam como garantia de testemunho, e é esse o papel de todo documento. Garantia de que o historiador (e, no caso, o cineasta-historiador) está se referindo a algo que, supõe-se, deve ter acontecido (COLI, 2007, p. 02).

Ao longo de 2007 outros textos do autor exploraram o cinema como arte e, ao final do ano Coli ministrou o curso “Pathos e Ética – o Cinema de Clint Eastwood”, na cidade de São Paulo. Segundo a notícia, 03 de setembro, anunciando o curso, o professor trabalharia o cinema eastwoodiano como criação artística.

Em 25 de março de 2007, o caderno Mais! trouxe um artigo assinado por Boris Fausto, *O mito e o horror da luta* (FAUSTO, 2007, p. 04). O historiador afirma que “Eastwood supera as versões maniqueístas” e realiza um feito notável ao tratar da resistência nipônica, construindo com notável sensibilidade o outro. Na guerra de Eastwood não há caricatura, a construção de todas as figuras é delimitada pelo apego às famílias, pelo cotidiano da paz. Os homens lutariam, segundo Boris Fausto, movidos pelos traços culturais que apresentam o outro como grosseiro, covarde ou assassino cruel. Segundo Boris Fausto, “Seria um engano ver nos filmes a versão americana e a japonesa do episódio. Eastwood supera esse limite, recusando as versões maniqueístas, de um lado e de outro” (FAUSTO, 2007, p. 04).

*História do avesso* é o título do artigo escrito por Peter Burke, publicado no Mais! em 18 de novembro de 2007 (BURKE, 2007, p. 04). Burke chama de notável a capacidade de Eastwood produzir duas obras sobre os horrores da guerra, a manipulação política, que tem início quando os jovens fuzileiros navais são denominados heróis, e a leitura respeitosa diante dos japoneses. Segundo o artigo, *Cartas de Iwo Jima* é um chamado para que os líderes mundiais e pessoas em geral sejam capazes de se colocar no lugar do outro. Mantidas as distâncias temporais e mundos em que foram produzidos, Burke compara os filmes de Eastwood com um filme produzido em 1967 por Miklós Jancsó. Jancsó, contratado pela URSS para produzir uma fita para celebrar os 50 anos da Revolução, produziu *Estrelas*,

*Soldados*, ambientando em 1918, em plena guerra civil. Jancsó permitiu a Burke a comparação porque representa uma aldeia brutalizada pelos brancos (mencheviques) e pelos vermelhos (bolcheviques), sendo que os aldeões são os que “realmente sofrem”, na leitura de Peter Burke.

Burke entende, inclusive, que é possível captar alguma falsificação na própria imagem da foto clássica dos seis fuzileiros navais cravando a bandeira dos EUA no Monte Suribachi, a parte mais alta da ilha, quase cem metros de altura. E ao contrário de Boris Fausto, Burke viu os dois filmes como duas abordagens sobre o mesmo evento da tomada de Iwo Jima. Afirma o historiador inglês,

“O hasteamento da bandeira americana no monte Suribachi ganha fama porque foi captado numa foto, e os três sobreviventes do evento – se é que realmente participaram de – são exibidos nos EUA para angariar dinheiro para os bônus de guerra. No entanto, o filme inclui um relato da captura da ilha do ponto de vista norte-americano” (BURKE, 2007, p. 04).

Ao longo de 2007 e 2008 a Folha de São Paulo publicou inúmeros artigos menos consistentes sobre os dois filmes e todos, sem quaisquer ressalvas, lêem as obras como um feito notável por duas razões: primeiro, porque Eastwood consegue apresentar dois filmes sobre o mesmo episódio e o faz apresentando “a visão americana” e “a visão japonesa” e, segundo, porque Eastwood estaria dialogando com o Governo Bush, condenando a intervenção no Iraque e fazendo um chamamento ao diálogo com os árabes e muçulmanos em geral. O próprio Eastwood foi entrevistado pela Folha de São Paulo e declarou-se satisfeito com a recepção do filme no Japão e nos EUA, onde os veteranos de guerra, atualizando a memória, entendiam o filme como um espelho da guerra (ARAUJO, 2007).

Peter Burke, Boris Fausto, Jorge Coli e Inácio Araújo entendem os filmes como uma intervenção de Eastwood no cenário sombrio dos EUA da Era Bush. Eastwood é um dos poucos hollywoodianos, abertamente, capazes de declarar apoio ao presidente Bush, mesmo condenando as intervenções no Oriente Médio, especialmente no Iraque. Peter Burke escreve que é “intrigante” que Eastwood, que fez tantos heróis, tenha traçado um relativismo em relação à construção, manipulação e desconforto da condição do chamado herói. Todos chamaram a atenção para o fato de Eastwood ser o mais importante cineasta norte-americano e receberam as obras como uma intervenção pedagógica. Burke pergunta: como as

peças vão aprender a ver os dois lados se alguém importante não tomar a iniciativa?

George Bush discursou como presidente reeleito em 03 de novembro de 2004, falando sobre a família, a pátria, a democracia e Deus. Afirmou que era tarefa do presidente da República, reeleito, cuidar de todos os americanos e da liberdade, levando segurança aos lares, “para que nossas crianças possam viver em liberdade e paz”. Disse ele,

Há um velho ditado segundo o qual não se deve rezar por desafios à altura do poder que se tem, mas sim rezar por poderes à altura de nossos desafios. Durante quatro anos históricos, foram apresentados grandes desafios à América, que os enfrentou com força e coragem. Nosso povo restabeleceu o vigor dessa economia e mostrou perseverança e paciência num novo tipo de guerra. Nossos militares levaram justiça ao inimigo e honra à América. Nossa nação defendeu-se e serviu à causa da liberdade de toda a humanidade. E então nossos soldados voltarão para casa com a honra que conquistaram, não há limites para a grandeza da América. Deus abençoe vocês e que Deus abençoe a América (BUSH, George. 2004, p. 14).

Valores como a família, a pátria e as alianças de primeira hora (“com bons aliados ao nosso lado, lutaremos essa guerra contra o terror”, disse Bush), costuram o discurso do poder sem limites (“não há limites para a grandeza da América”). O futuro existe e está seguro, desde que a assim chamada América seja vigilante: “Temos um país, uma Constituição e um futuro que nos une”. O futuro é tangível nas mãos do presidente, o condutor da *Res Publicae*. São as opções consideradas equívocas da Era Bush (invasão do Afeganistão em 2002 e do Iraque em 2003) as legitimadoras dos críticos, leitores das duas obras eastwoodianas. Se, como disse Peter Burke, Eastwood foi um *cowboy* sem nome, representante dos brancos, anglo-saxões e protestantes contra os símbolos do mal, e *cowboy* urbano contra o império do crime, mas um sujeito capaz de reler a história e dar voz ao outro, por que não esperar uma mudança nas opções dos EUA em nível mundial?

Espectadores em geral são ativos diante dos objetos culturais, diante do cinema e do filme (película, objeto físico onde a narração cinematográfica está encerrada). Leitores ocupam espaços dentro da obra, dentro do discurso, ocupando o espaço do vazio, atribuindo significados. Neste sentido, a tarefa cinematográfica somente está completa quando chega ao espectador, que dela se apropria.

O crítico e os três acadêmicos que produziram os textos na Folha de São Paulo não exigiram de Clint Eastwood, nos dois filmes, uma produção sob a estética naturalista. Pelo contrário, evidenciaram a estética da subjetivação. Sob o naturalismo a projeção do filme aparece como a própria execução do real, sendo, portanto, ideológica. Barthes, pensando a escrita da história, afirmou que o discurso histórico não é ideológico apenas pelas idéias que explicitamente defende, mas também pela sua própria estrutura; é uma elaboração ideológica ou imaginária, enquanto é uma elaboração lingüística (BARTHES, 2004). Pensando história e cinema, Bernardet e Ramos afirmam que o filme histórico e o documentário, sob a estética naturalista, funcionam como discurso e conseqüentemente, como instrumento ideológico, apresentando um tempo linear, sem lacunas, otimista e progressista, onde a construção dos fatos aparece como verdade absoluta, empanando ou silenciando as memórias dos vencidos (BERNARDET e RAMOS, 1988).

Provavelmente, a Era Bush, modulada pelo discurso vitorioso, onde as diferenças desaparecem sob manto da nação, instigaram a produção dos artigos, transformados em documentos. Neste sentido, os dois filmes aparecem como obras inconclusas, como alegorias sempre dispostas a aceitar novas montagens, isto é, releituras. Por isso o professor Alcides Ramos afirma que todo espectador é também um criador.

## CAPÍTULO 3

### A FICÇÃO E O EFEITO DE REALIDADE

“O cinema é por essência incontestável como a Natureza e como a História”.

Bazin

“Nem Hollywood levou tão a sério como Bazin a necessidade de se manter, para além das deduções da razão que não acredita, uma fé irracional na verdade da imagem, uma fé que viria do fundo psiquismo do espectador”.

Ismail Xavier

Iniciei o capítulo 1 com reflexão de Pierre Sorlin contra a utilização da imagem que supostamente conta uma história antes que o historiador construa, com as palavras, o fato. No presente capítulo as imagens encerrarão minhas reflexões sobre a obra de Eastwood e por isso, iniciei com a crítica do professor Ismail Xavier ao naturalismo, à natureza ideológica do cinema, natureza que consiste no encobrimento de sua linguagem no processo de construção do efeito de real. O crítico e teórico de cinema, André Bazin, reduziu o cinema à imagem em movimento e à verdade, tese recusada por Ismail Xavier, que o entende a partir de diversos recursos que compõem a sua linguagem (XAVIER, 2008). A imagem em movimento tem tamanha importância que o efeito de real seduz o crítico e o cinéfilo, reduzindo-os à condição de espectadores comuns.

Procurei examinar o cinema como um produto da modernidade, como um artefato final que se manifesta como objeto que alcança as massas nas sociedades urbanas do século XX. As reflexões consideraram que o cinema seja uma prática técnico-industrial e um bem simbólico carregado de significados culturais. As preocupações em relação à memória no século XX enriqueceram o debate dentro e fora da academia, transformando o espaço de vivência e manifestações da memória em área de tensão e disputas por espaços de poder, de constituição da nação, de



manifestações identitárias e de insurgência das vozes sufocadas. Procurei, no capítulo 2, estabelecer os passos para análise do filme histórico a partir da memória e da história, espaços de criação de significados. O capítulo 3 encerra o exercício da pesquisa porque tentarei aplicar o que foi introdutoriamente trabalhado a partir das duas peças fílmicas de Clint Eastwood. O capítulo afirmará que o cinema, no exercício de ficção, apóia-se no passado ao mesmo tempo em que redesenha seus (do passado) rastros e produz discurso para substituir o que foi e que, como tal, já não existe. Para alcançar este objetivo procurarei localizar culturalmente o diretor Clint Eastwood, suas opções em termos da arte cinematográfica, e verificar as tensões entre a memória, a ficção e a história no cinema.

### 3.1 Trajetória eastwoodiana

Eastwood está na ordem dia e suas obras encontram leitores-espectadores em todos os lugares. Trabalhar a figura de Nelson Mandela, dirigir e atuar com os coreanos da cultura *hmong*, representada por atores amadores e gente da comunidade, ou dirigir atores japoneses em episódio de trauma nacional, *Cartas de Iwo Jima*, é um exercício cotidiano de diálogo com o presente.

Quando escrevo esta Dissertação, Clint Eastwood conta setenta e nove anos. Cinquenta e cinco anos como ator. Trinta e oito anos como produtor e diretor. Entre 1955 e 1964 a carreira ficou restrita a filmes menores. As décadas de 60, 70 e 80 são marcadas pelos sucessos comerciais produzidos na Europa e nos EUA. Na década de 90 a carreira de Eastwood alcança sucesso de crítica e de público quando dirige e atua em *Os Imperdoáveis*, fita revisionista sobre o gênero que marca a história do cinema norte-americano e a carreira eastwoodiana, o *western*.

O sucesso comercial foi alcançado a partir de 1964, quando foi dirigido por Sergio Leone, o inventor da modalidade *spaghetti western*. Foram três sucessos comerciais com Leone entre 1964 e 1966: *Por um Punhado de Dólares*; *Por Alguns Dólares a Mais*; *Três Homens em Conflito*, fitas que começaram a definir Eastwood como intérprete de um só personagem, o *cowboy* durão, frio, calado e infalível herói do Oeste selvagem. A historicidade do cinema está relacionada, neste caso, com a mística do homem imbatível no Oeste, a casa dos bravos. O cinema, “como meio de



expressão” utilizar-se-á da literatura popular para recontar histórias reproduzir e reforçar o “conhecimento de base”, à maneira como Alcides Freire Ramos proclama (RAMOS, 2002, p. 35). Robert Burgoyne (BURGOYNE, 2002) resenha a importância do gênero *western* para os estudiosos norte-americanos que investigam a construção do discurso da nação. O próprio Burgoyne busca em Mikhail Bakhtin o conceito de “memória do gênero” para estudar o cinema que reescreve a história dos EUA. O cinema produz ilusões com o movimento, com a montagem e com os artifícios reinventados da linguagem que lhe é específica, atualizando o Oeste durante o século XX ao apropriar-se do passado e do presente para discursar. E aqui retornarei ao crítico e teórico de cinema André Bazin. O estudioso francês percebe que o Oeste aparece como uma manifestação cultural de longa duração e que o cinema apropria-se da cultura letrada popular, das edições simples e baratas para vulgarização de um gênero literário e para um nicho de mercado. É o encontro da literatura popular e barata, à forma da biblioteca azul na Europa da primeira modernidade, com o cinema, onde as palavras encontram os cenários naturais áridos e majestáticos para desfile das paixões humanas e dos efeitos produzidos laboratorialmente. Segundo André Bazin,

É fácil dizer que o western ‘é cinema por excelência’, porque o cinema é movimento. O western nasceu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão. A saga do oeste existia antes do cinema sob formas literárias ou folclóricas, e a multiplicação dos filmes, por outro lado, não matou a literatura western, que continua a ter seu público e fornecer aos cenaristas os melhores temas de que eles se utilizam (BAZIN, 1963, p. 9).

Pauline Kael era jornalista do *The New York Times* e, segundo o biógrafo Jeffrey Ryder, encarnou a grande crítica de Eastwood, escrevendo que “ele não é um ator, de modo que dificilmente alguém poderia chamá-lo de mau ator” (RYDER, 1987, p. 25). Todo o *star system hollywoodiano* está apoiado na concepção segundo a qual o ator precisa ser reconhecido pelo público, feito que Eastwood alcança, mesmo distante do ator que Pauline, morta em 2001, acreditava devesse ele ser, isto é, um ator de teatro.

Numa entrevista exclusiva ao jornal Folha de São Paulo, em abril de 2009, Eastwood afirma que iniciou os trabalhos europeus com Serge Leone porque seu *western* era “estilizado, operístico, corajoso”. Clint Eastwood afirma que

fundamental para aceitar o trabalho na Itália (e locações na Espanha) foi saber que *Por um Punhado de Dólares* seria inspirado em *Yojimbo*, “um dos grandes filmes de Akira Kurosawa”, na expressão do próprio Clint. Tem início o que foi chamado de *westernização* de Kurosawa, uma releitura que será feita também a partir de *Os Sete Samurais* (GUÉRIF, 1986, p. 3). Aqui, a sociedade contemporânea liquidifica todas as influências e consome um cinema de citações, permanentemente intertextual (ROUANET, 1989; MERQUIOR, 1969). Eastwood afirma que suas influências são John Ford, considerado por Sérgio Augusto “o Homero do cinema”, Alfred Hitchcock e Akira Kurosawa (RYDER, 1987, p. 55; 57).

Em 1968 teve início a parceria com o diretor Don Siegel e o nascimento de ‘Dirty’ Harry Callagan, um policial que não aceita os limites da lei e, nos embates do cotidiano da grande cidade, pratica a própria justiça. Um *cowboy* urbano por excelência, reforçando a imagem do ator como alguém arrogante, autoritário e truculento. Como escreve Keeseey, “apesar de ter assumido nomes diferentes, Eastwood continuou a desempenhar essencialmente o papel de atirador cruel e invencível.” (KEESEY, 2006. p. 20). Mais ainda, Eastwood continuou interpretando ele mesmo. Em todas as biografias há referência a Vincent Canby e Pauline Kael, críticos de cinema no *The New York Times*. Vincent Canby escreveu que Eastwood não interpretava um papel nos filmes em que trabalhava, utilizava os papéis apenas como moldura. Na concepção clássica, para o crítico, o ator deveria dispor de recursos dramáticos que permitissem a ele interpretar os mais diferentes personagens, permitindo ao espectador a sensação única de ver, a cada interpretação, um personagem diferente e, na dimensão da arte cênica, convincente. O crítico identificava nas limitações do ator e constatava que Clint Eastwood fazia sempre o mesmo papel.

“Vamos lá, faça-me ganhar o dia”, é a expressão fria e justiceira de Dirty Harry. Que fazer? O bandido ficava desnordeado e era executado. Ou, noutra situação, o bandido tentava agir e Dirty Harry sentia-se obrigado a disparar, executando-o da mesma maneira. O detetive acreditava que os direitos civis dos detentos, os trâmites burocráticos e a justiça lenta são ou eram obstáculos aos investigadores da política, competindo ao homem da lei investigar, prender e executar – mas não exatamente nesta ordem das ações.

Enquanto Clint Eastwood lia os EUA como se o mundo não existisse, como se o tempo tivesse parado para os heróis do Velho Oeste, estudantes iam às ruas para pedir paz e amor e o fim da guerra no sudeste asiático. Os negros levantavam bandeiras contra a discriminação racial. Mulheres lançavam-se contra as desigualdades, requerendo o controle do corpo e das vontades. Todos gritaram palavras de ordem contra o velho mundo e a revolução parecia possível. Mas o mundo continuou sob controle dos conservadores, sendo que Clint Eastwood será identificado com o conservadorismo em geral e com os republicanos em especial.

Nos inícios dos anos 70 a crítica acusa Clint Eastwood de racista porque seus filmes apresentavam minorias raciais como criminosas. As feministas atacavam seus filmes porque as mulheres eram apresentadas como seres frágeis, vítimas incapazes que estavam sempre à espera do homem que pudesse salvá-las. Invariavelmente o produtor, ator e diretor era chamado de fascista e produtor de entretenimento barato para as massas urbanas sufocadas na impotência. Os filmes foram acusados de excesso de violência e de conservadores politicamente. O próprio Eastwood, que é Republicano, foi acusado de fascista patrocinador de fascismos. A recepção do filme *Perseguidor Implacável*, em 1971, onde o policial 'Dirty' Harry Callahan comparava as estruturas burocráticas da justiça aos próprios criminosos, foi a pior possível em nível de crítica. Pauline Kael, escreveu que era uma obra "imbuída de medievalismo fascista" – além da condição "mediocre", o fascismo, segundo a crítica (RYDER, 1987, p. 98).

Nos anos 80 o ator e diretor Eastwood teria iniciado um esforço no sentido de romper com a lendária imagem de machão, representante de heróis justiceiros-matadores que rápida e eficiente, atropelavam a justiça, supostamente enredada nos limites do preciosismo da lei e na corrupção. Em 1980, Clint Eastwood satirizou o machão invencível. Em 1985 dirigiu e estrelou *O Cavaleiro Solitário*, reforçando a humanização e a falibilidade dos heróis. "Não fiz nada mais do que outros no que se refere a criar violência física nos *westerns*", afirma Eastwood ao seu biógrafo Jeffrey Ryder. Nos fins dos anos 80 procurava fazer o caminho inverso dos anos 60, desvencilhando-se do personagem. "Eu não gosto de matar. Uma coisa é fantasiar acerca disso num filme, mas eu não percebi onde está o divertimento de eliminar uma vida do planeta", afirmou Eastwood (KEESEY, 2006, p.19).

Em 1985 o mesmo Vincent Canby escreve que

Só agora estou começando a me dar conta de que, embora Eastwood venha melhorando ao longo do tempo, nós todos levamos muitos anos para reconhecer que, desde o início, ele tinha, como diretor, uma graça e um talento muito consistentes (RONDEAU e ITIBERÊ, 1997, p. 59).

Em 1986 foi eleito prefeito de Carmel (Ca), quando Ronald Reagan vencia a Guerra Fria com uma agressiva política de investimento no Programa Guerra nas Estrelas e a Era Rambo era consolidada com o filme *A Missão* (1985). A política foi uma experiência de sucesso. O término do mandato marca também a virada na carreira do Eastwood. Em 1988 lançou *Bird*, sobre o percurso do revolucionário jazzista Charlie Parker e conquista crítica e público, principalmente na Europa, onde é considerado praticante do verdadeiro cinema de autor (GUÉRIF, 1986). Mudou Clint Eastwood ou os críticos ficaram mais caretas, perguntou James Wolcott, na *Vanity Fair*.

Público e críticos selaram a paz em 1992 com o lançamento de *Os Imperdoáveis*, onde o *western* é retomado. O filme é elogiado por causa da narrativa lenta sobre o pistoleiro aposentado, William Munny, que retorna à profissão. Nesta obra o diretor questiona o assassinato e a vingança, instigando crítica e público. Em 2006 o diretor lançou duas obras sobre um episódio da Segunda Guerra Mundial, *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*.

### **3.2 A ilusão naturalista**

Falando sobre as decisões tomadas quando da produção das obras *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*, Clint Eastwood afirma que fez opções muito específicas, muito conscientes em relação às questões técnicas que produziram as explosões ou os corpos mutilados. A equipe técnica abandonou a grandiosidade das produções comuns de *Hollywood*, utilização da gasolina, fumaça negra e outros artifícios chamados de efeitos, sem exagero, especiais. Os efeitos técnicos e estéticos produzidos pela equipe de Eastwood foram necessários para criar uma guerra menos fantástica, menos espetacular e mais trágica. A narrativa é

trágica, os homens perdem a meada do destino e fazem parte de um cenário desenhado por um ausente sujeito. Estão tristes títeres do capricho ou do acaso. O argumento de Clint Eastwood é muito claro: os sujeitos humanizados e visíveis não escolheram aquela cena sufocante para viver, não escolheram porque foram usurpados nas opções, não desenharam os caminhos. Pudessem escolher, dizem os filmes, os homens escolheriam o recreio do frescor da juventude, as águas do mar, que rejuvenescem infantilizando os corpos, as tarefas domésticas, na invisível poesia do cotidiano, ou escolheriam a poesia de afagar o intumescido jovem ventre guardião do filho que virá à luz. São dois jovens, a carne fresca consumida na guerra. John Bradley, o “doutor” Bradley, enfermeiro que sai pelos campos em busca de feridos, correndo os maiores riscos porque os japoneses identificavam os médicos como aqueles que deveriam ser alvejados primeiros. É o caso de Saigo, o jovem padeiro que acaricia o ventre da jovem esposa e parte para o campo de batalha. Ambos são o objeto de reflexão eastwoodiana porque é necessário pensar a responsabilidade de quem envia jovens para a guerra, como nas guerras atuais, onde vidas são consumidas. Saigo e John Bradley sobrevivem e aparecem como os símbolos da fertilidade no banho de mar, onde soldados infantilizados brincam, ou na gravidez de uma esposa.

No início do século passado estudiosos constatavam que a Grande Guerra destruíra a capacidade de narrar experiências e impusera o silêncio. Walter Benjamin formulou a clássica pergunta: por que os sobreviventes foram emudecidos? Iniciei a problematização no capítulo anterior e retorno ao tema.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, os documentários que procuravam dar conta da barbárie perpetrada pelos Estados totalitários fascistas na Segunda Guerra Mundial geraram enorme sensação de descrédito nos espectadores porque trabalhavam com o que ele denomina de “excesso de real”. A exacerbação do real permitiu aos primeiros documentaristas trabalhar com a tese segundo à qual as imagens falariam, diriam tudo e nenhuma outra linguagem traduziria o trauma – a ferida aberta. O efeito era perverso, silenciando inclusive os sobreviventes dos campos de concentração. Segundo Seligmann-Silva, “a saída para esse problema foi a passagem para o estético: a busca da voz correta”. O que significa dizer que a literatura testemunhal, as artes plásticas e o cinema vieram a se converter em “voz correta”. Márcio Seligmann-Silva completava afirmando que “a leitura estética do

passado é necessária, pois opõe-se à ‘musealização’ do ocorrido” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46; 57). Cineastas foram enviados pelos governos para produzir documentos sobre os horrores da guerra. David Griffith saiu dos EUA e foi para as trincheiras européias, na Primeira Guerra, em busca daquilo que acreditava ser o real. Não conseguiu filmar e montou um cenário de horrores na Irlanda, onde pôde traduzir, a seu modo, a destruição de vidas. Alfred Hitchcock foi contratado pelo governo inglês para documentar os horrores produzidos pelo fascismo alemão. O que Márcio Seligmann-Silva chamou de “excesso de real” impediu a produção documental. A ilusão da objetividade frustrou os dois cineastas nas duas grandes guerras, criando o caminho da educação pela arte.

Como discutir a tragédia que arrasta e silencia as vidas em sociedades tão diferentes, nos campos de concentração na Polônia ou numa minúscula ilha do pacífico? A arte cinematográfica testemunhará o diálogo entre os tempos vividos no embate com o inimigo que nos túneis desapareciam e os tempos de embates com a memória oficial. O verossímil passa pelas artes cinematográficas. Saigo, o jovem soldado que cativa o cinéfilo desde as primeiras cenas cavando trincheiras em Iwo Jima é um exemplo. Eastwood parte das cartas do general Kuribayashi e recria uma cena que pode não ter acontecido, mas é perfeitamente aceitável. Há um pacto de verdade entre o leitor e o autor, aceitando o tempo do evento narrado, permitindo que o roteirista o cineasta encontrem na frágil ingenuidade do padeiro uma figura ímpar para identificar aqueles que não reconhecem nem legitimam a expansão nipônica para devolver a Ásia aos asiáticos.

No escurinho do cinema todo espectador, em tese, aceita como reais ou minimamente verossímeis as ações do detetive Dirty Harry, do doutor John Bradley ou do padeiro Saigo, selando um pacto de verdade com as luzes, sombras, sons, fotografia, continuidade, guarda roupa, montagem, perspectiva, profundidade e outros mecanismos da arte e da linguagem cinematográficas. O pistoleiro parece agir na realidade, as perseguições da Cavalaria ou os carros nas movimentadas ruas da cidade ou os fuzileiros navais avançando sobre uma ilha são a realidade projetada defronte ao espectador. O fundo musical ou a trilha sonora que o espectador escuta e associa às imagens em movimento, ao fenômeno projetado na tela, ou o som que as personagens escutam e dividem as emoções com o espectador são, igualmente, vivenciadas como reais. A velocidade das ações, as

câmeras e os cortes permitem que o tempo cinematográfico seja comprimido no tempo da projeção, comprimindo uma vida, uma era, uma guerra, uma batalha ou um dia. A arte está em fazer parecer todo o processo exatamente natural. O cinema é uma grande ilusão, a ilusão naturalista. Cinema, portanto, não é só a tirânica verdade da imagem em movimento, como quis Bazin. É uma complexidade de opções inclusive de natureza técnica de que o diretor dispõe para ser o artífice-artista de um novo bem simbólico, o filme.

Um dos mais importantes problemas discutidos sobre o cinema foi aquele que ficou conhecido como “impressão de realidade”, segundo Christian Metz. Em notável artigo publicado em 1965, na então bíblia dos cinéfilos, cineastas e público em geral, *Cahiers du Cinéma*, Metz assim se pronuncia:

Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’, conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto – , encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente ‘É assim’, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério ( METZ, 1972, p.16; 17).

Nos dois capítulos anteriores, especialmente no segundo, sustentei que a análise do filme passa, inclusive, pelos aspectos do universo cultural onde o mesmo se realiza como materialidade e subjetividade (ou como técnica e estética), quando apresentei a recepção do filme a partir do jornal Folha de São Paulo. O jornal Folha de São Paulo noticiou que Jorge Coli ministrava curso sobre um cineasta comercial de *Hollywood* (FOLHA, 2007). Suponho, então, a existência de um público disposto a investir seu tempo contábil e existencialmente para freqüentar o curso oferecido pelo professor Coli. A pré-produção do filme é tarefa de lançamento de demandas aos roteiristas para imaginação do produto final, lançando desafios ao diretor e à equipe técnica, capazes de pensar no produto final que será preparado pela montagem. O universo consumidor do cinema recebe o filme como uma obra potencialmente aberta, apropria-se dela, abre espaços e os preenche segundo suas práticas culturais. A análise do filme passa pela sua historicidade e pela própria



história das formas fílmicas porque o filme jamais é isolado e existe como parte de uma tradição (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.23; 24). Os autores citados utilizaram a palavra contexto como lugar de análise do filme. Eu utilizei historicidade. Falar em contexto ou historicidade não significa elaborar interpretações mecanicistas que enquadrem o filme no real existente ou ver a arte como manifestação e/ou reflexo do real. Como escreve Jean-Claude Bernardet, toda interpretação do cinema como reprodução ou interpretação do real é ingênuas (BERNARDET, 2004, p. 37).

O filme histórico, como caracterizado a partir de Sorlin e Alcides Freire Ramos (RAMOS, 2002), dentro da estética naturalista trabalha como se o referente desfilasse diante da platéia. O artifício de que o cinema se utiliza é “a ocultação da linguagem”: o trabalho de iluminação, o posicionamento e movimentação das câmeras e, principalmente, a técnica e a arte da montagem. A construção de significados é ocultada e a peça fílmica, no instante de projeção, é transformada na própria realidade.

O tempo na linguagem cinematográfica é uma das categorias mais importantes para alcançar o efeito de realidade. No escuro da sala de projeção o tempo do espectador é anulado e a imagem móvel da eternidade se faz real por um momento: o espectador desloca-se de sua temporalidade e transfere-se para as temporalidades do evento projetado, suas cores, a movimentação, a trama e os dilemas são convincentes.

Clint Eastwood afirma que não quis utilizar-se de gruas para as filmagens de *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*, obras em análise, para permitir a aproximação do espectador, mesmo que classicamente os planos e ângulos fossem convencionais. De fato, quando o olhar do espectador é transferido para os eventos na ilha de Iwo Jima a realidade aparece mais próxima e crua e as tomadas são quase sempre em Plano Americano e Primeiro Plano. A câmara está na mão, transferindo o espectador para o espaço da ação ampla, permitindo ao diretor o controle de toda a cena e a correlação de todos os personagens. Quando o olhar é transferido para os EUA as coisas parecem muito distantes, são coloridas e a artificialidade da política, da imprensa e dos salões de festa são realçados em Plano Geral e em Plano de Conjunto. A direção procurou orientar os sentidos físicos e estéticos do espectador para a realidade da guerra, a respiração e as dores



vivenciadas em *close-up*, o esmaecido da imagem humana sobre áreas escuras, escurecendo a farda, o rosto e as expressões de horror.

Eastwood afirma que a memória dos inúmeros veteranos era problema para ele montar a direção dos trabalhos de filmagens e sentidos do filme porque a pessoa tivera sessenta anos para repensar e reorganizar as lembranças, perdendo a vivacidade do acontecido. No filme *A Conquista da Honra*, as entrevistas de James Bradley ocorrem em ambientes fechados, sombrios e muito silenciosos. O entrevistado precisa de um espaço adequado para lembrança, para pensar a lembrança e articular as palavras adequadas para expressá-las. Aflora uma memória organizada pelas informações do vivido e pelas camadas e camadas de saberes fornecidas pelas notícias e livros, pelos filmes de guerra, pelas reportagens televisivas. São os novos narradores, aqueles que enterraram o antigo narrador, os sujeitos construtores da nova memória na sociedade de massas. Esta memória é racional, organizada, metódica.

No caso do filme *Cartas de Iwo Jima*, o diretor utiliza-se da câmera de mão e aproxima o general Kuribayachi do espectador, humaniza-o pelas tomadas de cena na convenção do Plano Americano e do *close-up*. Até quando o general articula uma estratégia de resistência na praia, é aproximado subjetivamente por causa da empatia que desveste a liderança militar japonesa da condição desumana, obcecadamente suicida, possuída pela belicosa insanidade que ameaçava o último dos cidadãos norte-americanos. Todos os recursos clássicos da narrativa no quesito cinematográfico estão presentes e em constante alteração. Como fazer dois épicos, como o diretor denomina suas fitas, alterando o gênero filme de guerra e os códigos lingüísticos? Parece que a alternativa foi romper com o heroísmo arrebatador, típico do cidadão-soldado que vê na bandeira sua mortalha; romper com o clássico modelo John Wayne ou John Rambo. Ao mesmo tempo, mostrar a interdependência ao colocar na tela, no Plano Médio, todos os personagens. Quando a tomada de cena chama para o centro da tela a face da trama, parece que todos continuam dialogando.

### 3.3 Ficção e efeito de real

Clint Eastwood apóia-se nas cartas escritas por Tadamichi Kuribayashi para produzir e dirigir *Cartas de Iwo Jima*. O roteiro foi produzido por Íris Yamashita e Paul Haggis. As cartas, como registrei no capítulo 2, foram escritas por Kuribayashi quando vivia nos EUA, anos de 28-30, e quando defendia Iwo Jima, território nacional administrado pela prefeitura de Tóquio, anos 44-45. As cartas do general, até o ano 2000, estavam guardadas em Mitsushiro-cho, em um minúsculo acervo de uma família importante da região onde Kuribayashi nasceu. Naquele ano o museu cerrou as portas e as cartas e outros objetos foram entregues a Taro, filho do general. As cartas não faziam parte de um museu oficial, administrado em regiões importantes do país, sob controle de grande instituição, sob patrocínio estatal. Como disse o ator Ken Watanabe, aquele que representa, no *Cartas de Iwo Jima*, o general Tadamichi Kuribayashi, em entrevista à Folha de São Paulo, “a ilha não é um lugar muito cultuado por nós, japoneses, que temos uma dificuldade endêmica de lidar com nossos fracassos” (GRAÇA, 2007, p. 3).

Tadamichi Kuribayashi não escrevia história nem literatura, era apenas um oficial militar preocupado em testemunhar, pretendia participar da educação dos filhos. James Bradley, pelo contrário, escreve uma grande reportagem que pretende honrar a memória silenciada durante meio século. Mas ambos foram transcritos para que perdessem suas temporalidades e espacialidades. James Bradley leu o roteiro de Paul Haggis e recebeu explicações que garantiam o respeito à memória dos mortos, compromisso que o prefeito de Tóquio recebeu em troca da permissão para que a equipe de pré-produção dos filmes visitasse Iwo Jima por algumas horas. A obra de Eastwood é um compromisso com o presente, uma negociação com os administradores das evidências de que passado um dia existiu, guardadores da memória oficial. O espaço da memória é disputado e *locus* privilegiado de tensões.

Como dirigir uma grande equipe para que as reportagens, as cartas, os monumentos, as fotografias e as verdades de todos e de cada um fossem processadas e produzissem imagens, movimento, sons, palavras e sentidos aceitos como verossímeis?

Dialogando com Pierre Sorlin, Alcides Freire Ramos (2002) argumenta que os fazeres do cinema e da história passam pela tarefa de tecer, isto é, de

construir texto, de montagem da arquitetura discursiva. Ambos compartilham o espaço da ficção partindo do real. Ainda que o historiador da cultura seja freqüentemente acusado de negar a realidade, escreve Sandra Pesavento, nenhum pesquisador em sã consciência, poderia desconsiderar a presença do real (PESAVENTO, 2006, p. 02). O real é, provavelmente, a matéria prima para que cineastas, roteiristas, historiadores ou “escritores imaginativos” – poetas, romancistas, dramaturgos –, na expressão de Hayden White, produzam a sua ficção (WHITE, 2001).

Desde a antiguidade a escrita da história passa pelos caminhos do narrar, tarefa entendida como a arte de mostrar o que aconteceu. Se o narrador interviesse na tarefa haveria distorção e ele passaria a contar, segundo Aristóteles. Ficção é a arte de arranjar as partes e dar uma face ao que foi pensado, visto e decodificado pela cultura. A ficção perpassa os artifícios da imaginação na lenta e paciente feitura do texto.

O real é o universo percebido como existente e tangível, apreendido pelos valores culturais e pela linguagem, que o decodifica e o reconfigura. No texto de história o distanciamento do historiador, escondido entre o método, as teorias e a linguagem, criam a ilusão do real. Os artifícios da linguagem, a ausência do historiador e o chamamento permanente dos testemunhos de autoridade através das citações, permitem um compromisso com o leitor: historiador e leitor imaginam em defesa de uma outra realidade e de um outro tempo que só existem naquela fugacidade do instante único do leitor. As experiências do leitor, suas habilidades para mediar os tempos, as entrelinhas do historiador e seu próprio instante permitem a fascinação do texto de história, aquele que é real por um instante. As práticas culturais são mediadas pelo real e são perpassadas pelos limites da apreensão do real. Sandra Pesavento escreve que os historiadores da cultura partem “do pressuposto de que este real é construído pelo olhar enquanto significado” (PESAVENTO, 2006, p. 02). No processo de apreensão do real os homens produzem as representações, que se colocam no lugar do real, substituindo-o ou com ele se confundindo. Na dimensão produtora de textos, o discurso verbal, e de imagens, o discurso não-verbal, as representações se constituem como uma ficção. É neste sentido que entendo a ficção como o processo de produzir, fabricar, arranjar, estruturar simbolicamente, textual, imagetivamente, mentalmente o mundo real.

Pesavento escreveu que plasmar, modelar, imaginar, representar, inventar, fantasiar, são os sentidos do vocábulo  *fingere*  (PESAVENTO, 2006B, p. 4).

Chartier afirma que a escrita da história não tem certidão de monopólio para falar do passado, que também pode ser objeto da memória e da ficção. O historiador francês procura, então, dar conta das distinções entre a história e memória e da história e da ficção (CHARTIER, 2009, p. 21-31). No que tange às diferenças entre história e ficção Chartier repensa a partir da historiografia recente. Ele escreve que

“Entre história e ficção, a distinção parece clara e resolvida se se aceita que, em todas as suas formas (míticas, literárias, metafóricas), a ficção é ‘um discurso que informa do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele’, enquanto a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é” (CHARTIER, 2009, p.24).

Porém, afirma Chartier, esta distinção clara não é suficiente no mundo contemporâneo. Ele enumera e problematiza três razões que aproximaram a história e a ficção, implodindo o argumento acima. Esquemáticamente, para efeito do meu trabalho, as razões seriam:

a) a literatura rompeu a distinção e passou a representar o passado, moldando as representações coletivas;

b) a literatura se apodera não só do passado, mas também dos documentos e das técnicas de que os historiadores se serviam, reforçando o “efeito de realidade” ou em outros casos a ilusão de um discurso histórico. Hoje, o problema reside no quesito verossimilhança, alcançado por diversas produções, ainda que não se refiram ao real;

c) os processos de invenção ou reinvenção das identidades investem no passado reescrevendo-o e ocultando as contribuições do saber histórico controlado.

O cinema reinventa o passado, reconstrói imagens e remodela o imaginário na sociedade de massas, onde nasceu. O cineasta apodera-se do que Chartier denominou de documentos, provas e técnicas tradicionalmente dos historiadores. O cinema foi apropriado pelas identidades no pós-Segunda Guerra e no processo de descolonização, processando os mitos e a literatura como instrumentos de constituição de uma ficção ou de história para ressignificar o

passado. O passado e a explicação histórica, que foram confusamente aproximados em muitas obras, agora estão descolados, como estão a literatura e o cinema. Mas, escreve Pesavento, “sem aquelas marcas de historicidade ou aqueles rastros do passado não há história possível de ser contada” (PESAVENTO, 2008, p. 18), com o que concorda Chartier, afirmando que “nossa relação com o passado está ameaçada pela forte tentação de criar histórias imaginadas ou imaginárias”. E sentencia que alguns historiadores consideram esta discussão inútil, ao contrário do que deveria ser, essencial (CHARTIER, 2009, p. 31).

O historiador e o cineasta utilizam a linguagem para comunicar sentidos. No caso do historiador, como o passado passou e não pode ser apreendido como tal e na sua totalidade, o efeito de real nasce de uma complexa operação historiográfica e instaura um compromisso de realidade a partir dos estilhaços que garantem que o passado, de fato, um dia existiu. A partir de um problema, o historiador explora as fontes ou rastros, testa a hipótese e produz um texto que tem o efeito de verdade, substituindo o real. Portanto, a operação executada pelo historiador pode ser refeita, os passos podem ser verificados e a documentação, utilizada como prova, pode ser consultada. O controle sobre a ficção é permanente, imaginando para amalgamar os estilhaços que são a materialidade do que já não existe, o passado – uma ficção sob controle.

No caso do cineasta, penso nos dois artefatos de Clint Eastwood, *Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*, a ficção é resultado igualmente de uma complexa operação. A Segunda Guerra sobreviveu nas diversas formas de discurso e suas imagens são apropriadas e atualizadas no exercício cotidiano da permanente experiência do presente. A Segunda Guerra é permanentemente testemunhada pelas experiências fragmentárias de soldados, de prisioneiros, de sonhos e massacres sempre memorializados, sempre como tempo presente. O fenômeno guerra mundial como real está perdido no passado, deixou de existir como ambiente fragmentado e único como cada soldado vivenciou no horizonte de seu olhar e no espaço delimitado pelo corpo que busca proteção; deixou de existir como cada prisioneiro de guerra ou passageiro do campo de concentração vivenciava no imediato do terror. A Guerra Mundial, como fenômeno historiográfico, é uma complexa operação de montagem que passa, inclusive, pelo problema articulado pelo historiador. O frescor múltiplo desapareceu sob o impacto dos aríetes

acadêmicos – da operação laicizante do historiador (NORA, 1993). Portanto, para comunicar e ser convincente, dar verossimilhança, por assim dizer, o cineasta seguirá os rastros, produzirá sentidos para as partes, amalgamará os estilhaços e dará forma às múltiplas experiências em figuras únicas e universais. Aproxima-se, o diretor, da figura tangida pela impiedade dos deuses que usurpam o destino da criatura, movimentando-a segundo as olímpicas paixões. Entenderei a figura única como aquela que aparece na tela, formatada pelas artes cênicas depois que, atores, figurinistas, consultores, roteiristas e diretores experimentaram seus saberes e conjugaram suas experiências para significar alguém que existiu ou que poderia ter existido no passado recomposto. Mas, o mais importante, é que a figura na tela é o possível a partir da conjugação de sujeitos coletivos que aparecem nos artefatos textuais de “escritores imaginativos” e de historiadores.

### 3.4 A Imagem

*A Conquista da Honra* é finalizado por Clint Eastwood com fotografias de 1945 e com fotografias contemporâneas, do filme. As imagens aproximam e diferenciam os tempos dos fuzileiros navais e dos atores que rearranjaram seus gestos, posturas físicas, expressões faciais, afetos e sensibilidade para aceitar ou recusar uma guerra contra o inimigo apresentado como bárbaro. No filme *A Conquista da Honra* existem diversas temporalidades e o diretor de fotografia, Tom Stern, e a desenhista do vestuário, Deborah Hopper, trabalham para aproximar os sentidos do espectador dos fragmentos temporais materializados pelas roupas, calçados, cores dos automóveis, visibilidades nas vias públicas, ambientes nos salões, relógios, canhões e metralhadoras. A fotografia cinematográfica é arte e é técnica porque o filme, como escreve Ismail Xavier, é uma sucessão de fotografias (XAVIER, 2008, p. 19) ainda que distanciadamente da concepção de André Bazin. A imagem torna-se livre e movimenta-se como tal por diversas temporalidades como parte das ilusões naturalistas que a linguagem pratica e esconde, como já comentei. Verdades e ilusões podem ser buscadas ao final do filme *A Conquista da Honra* quando as fotografias, sem movimento, são apresentadas para encobrir ou desnudar as ilusões. Mas Eastwood não exercita o falso problema da busca pura e simples da verdade.

Carlos Alberto Sampaio Barbosa (BARBOSA, 2006), em inovadora pesquisa sobre a escrita da história a partir das imagens, desmonta e remonta a história visual da Revolução Mexicana. O autor afirma que a fotografia, desde o século XIX, foi convertida em recurso da indústria da informação para confirmar a veracidade de suas notícias. Segundo o pesquisador, a guerra marcou a história da fotografia porque produziu o fotojornalismo, desde o século XIX, como forma de provar e testemunhar os fatos traumáticos ocorridos na frente de batalha. Mesmo porque, a fotografia nasceu no século XIX e os debates sobre sua importância impuseram-lhe a condição de verdade, realismo, “espelho do real”, ferramenta detetivesca que falava por si mesma. Os poderes instituídos e os grupos de pressão perceberam desde cedo a importância de uma prova técnica e científica, como muitas vezes foi considerada a fotografia. E, conseqüentemente, o material fotográfico transitou do espaço técnico-científico para o universo político (BARBOSA, 2006, p.38; 49).

Outro pesquisador brasileiro, Jeziel De Paula (DE PAULA, 1998), garimou em arquivos públicos e particulares a memória fotográfica produzida durante a Revolução Constitucionalista de 32, em SP, e montou um arquivo sobre o evento político. A fotografia militar é destacada e utilizada como instrumento político de convencimento pelo comando das tropas Federais e pelo estado paulista rebelde. Jeziel De Paula apresenta uma síntese dos três principais posicionamentos teóricos sobre a fotografia ao longo de mais de um século de debate. Citando Philippe Dubois, De Paula discutiu a primeira corrente interpretativa, aquela que via na fotografia uma reprodução exata do real. A segunda corrente distancia-se do positivismo, denuncia a ilusão da objetividade e apresenta a fotografia como um objeto cultural, um discurso produzido sobre as coisas. A terceira corrente trabalha a fotografia a partir dos seus traços reais, a fotografia como representação do referente e a fotografia como símbolo dentro de um contexto (DE PAULA, 1998, p. 21; 22).

Escrevendo em 1970, Christian Metz combatia a pequenez reducionista dos estudos sobre e com a imagem. Metz escreve:

A ‘imagem’ não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia. As imagens – como as palavras, como o resto – não poderiam deixar de ser ‘consideradas’ nos



jogos de sentidos, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades. A partir do momento em que a sociedade se apodera do texto icônico – e a cultura já está presente no criador de imagens –, ele, como todos os outros textos, é oferecido à impressão da figura e do discurso (METZ, 1974, p. 10).

A imagem tratada como produto cultural, como ícone e como representação remete aos estudos de Charles Sanders Peirce, como afirma Jeziel De Paula. A imagem fechada em si mesma ou a imagem que encerra em si mesma todas as informações é uma ilusão, como este trabalho já comentou a partir da perspectiva de Pierre Sorlin. Em seus combates, Christian Metz resistia ao estudo da imagem fechada em si mesma, vista como um signo puro. Metz ironizava afirmando que “nada se poderia dizer do visual se não houver a língua para nos permitir falar dele” e, praticamente decretava para finalizar: nenhum estudo pode opor imagem e palavra. E o estudo será tanto mais equivocado quanto mais simplista e obsessivo for, dizia Metz.

Ulpiano Bezerra de Meneses (MENESES, 2005, p. 48), ao propor a superação da Histórica Iconográfica e a produção de uma História Visual, utiliza-se das pesquisas de Chris Rojek sobre a fotografia dos marinheiros hasteando a bandeira dos EUA no alto do Monte Suribachi. Rojek estudou a trajetória da fotografia: desde a fixação da imagem, ainda na Ásia, até a produção dos significados que transformarão a imagem em símbolo da guerra e da conquista pátria. Os três marinheiros sobreviventes são silenciados e têm trajetória oposta à da imagem. A imagem e o seu referente foram descolados e o próprio fotógrafo foi silenciado quando o monumento aos heróis nacionais levou o nome apenas do escultor. Não há referência aos fuzileiros navais nem ao fotógrafo. Quando a mais alta estátua de bronze foi inaugurada, em 1954, o longo processo de divórcio entre o referente e sua imagem havia terminado. James Josep Bradley (BRADLEY, 2006, p. 340) escreveu que a fotografia e o monumento foram elevados à condição de “símbolos nacionais permanentes, um gesto atestador dos ideais fundadores da República. Agora era a imagem icônica, e não os homens, que estava fixada na história”.



FIGURA 4 – MONUMENTO DE ARLINGTON



Cemitério Nacional de Arlington, 1954. A fotografia vira monumento de autoria de Felix de Weldon. Disponível em [farm4.static.flickr.com/3365/3656949160\\_376af...](http://farm4.static.flickr.com/3365/3656949160_376af...) Acesso em 15 de junho de 2007.

Monumento inaugurado em 1954 em memória da guerra e da batalha de Iwo Jima, em fevereiro de 1945. Fotografia cimentada pelo imaginário e autonomizada aos sujeitos, constituindo-se como face da nação vitoriosa. O monumento é um exercício de museificação em homenagem à fotografia de 23 de fevereiro de 45. O fotógrafo e os fuzileiros são esvaziados para constituir a memória pátria. O monumento é um exemplo notável de lugar de memória.

A imagem não carregava o choro noturno de John Bradely, o trauma que silenciava. O índio bêbado e o obscuro porteiro não aparecem na monumentalização. Ira Hayes e René Gagnon foram devolvidos à insignificância pessoal. A quem pertence as imagens?, pergunta Marc Ferro (FERRO, 2009, p. 21). A resposta não é simples, afirma o historiador francês. A imagem é apropriada pelo Estado, pela mídia ou pelo produtor, isto é, pela sociedade. Chris Rojek referencia os argumentos de Marc Ferro ao acompanhar a vida de uma personalidade pública e a vida da imagem, autonomizada em relação à mesma personalidade pública.

Clint Eastwood utiliza-se uma fotografia em tons envelhecidos para alcançar o que Chartier chamou de *status* de a ilusão de um discurso historiográfico, mesmo fazendo cinema. O discurso é perfeitamente aceitável quando apresenta o percurso da imagem e o isolamento silencioso do sujeito. Quando o general japonês desperta seus combatentes em nome da honra pátria e os conduz à resistência até a morte, não há grandes diferenças em relação às ações coletivas que acontecem nos EUA, onde os cidadãos comuns e as elites matam lentamente jovens soldados. A fotografia dos túneis e das salas subterrâneas, as cabeças partidas, os soldados nas macas e os tanques estilhaçados na praia são resultados de pesquisas que aproximaram o cineasta-diretor do historiador. Coletar material, elaborar a crítica interna e dar sustentação ao argumento, amarrando o roteiro, é tarefa de montagem

que o historiador teceu por muito tempo. Hoje, costurar a trama da história é uma tarefa coletiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iwo Jima vive isolada, cercada pela memória oficial, as visitas são raras. Os manuscritos e desenhos do general Tadamishi Kuribayashi estavam fossilizados no museu. O silêncio recobriu a vida de John Bradley e o acompanhou até a morte. Os traumas costuram as três vidas e testemunham as complexas relações entre o individual e o coletivo no século XX. As complexas relações serão mediadas pela literatura testemunhal, impedindo o completo esquecimento e a impunidade. São mediadas pela escrita da história e pela memória, que perpassa a literatura e a própria história.

A memória e a história são dimensões em permanente tensão. A escrita da história reconfigura a memória para ajustar-se ao presente e a memória individual recompõe o quadro e reescreve novamente a história. O cinema é uma das linguagens apropriadas pelos sujeitos coletivos para remontar o passado e reposicionar os lugares sociais e as práticas culturais. O cinema busca na literatura e na história, dentre outras tantas fontes, sua matéria prima para constituição de época, relendo o passado e o presente para reescrevê-los.

O trabalho acadêmico permitiu discutir o cinema de Clint Eastwood, a partir de *A Conquista da Honra* (EUA, 2006) e *Cartas de Iwo Jima* (EUA, 2006) como um instrumento de transformação na modernidade. O cinema de massa, produzido pelos grandes estúdios de *Hollywood*, participando do debate sobre a construção da história e da nação. A construção da memória coletiva é sempre um espaço de tensões porque é realizada em nível do imaginário, da produção de imagens que substituirão simbolicamente o referente.

Nas obras indicadas, Clint Eastwood e sua equipe constituíram peças filmicas a partir de pesquisas sobre uma paisagem que fosse verossímil, que produzisse um efeito estético onde a ilha sulfurosa pudesse ser representada. A equipe busca em arquivos oficiais e na bibliografia especializada sustentação para validar as imagens e as falas dos personagens. Os veteranos de guerra testemunham a experiência do *front*, desatando e reatando os fios da memória configurada e reconfigurada ao longo dos últimos sessenta anos. O cinema de Eastwood, nos dois filmes em análise, buscou nos fragmentários testemunhos uma

plataforma onde pudesse montar uma trama convincente sobre a guerra. Para ser convincente, os textos de história foram utilizados e os cenários, os diálogos e os gestos foram construídos a partir de um máximo de aproximação.

O cinema não pretendia representar o passado, substituindo-o, como acontece com o texto de história, resultado da complexa operação de levantamento de fontes, crítica, problematização e montagem-escrita. O filme é um conjunto de imagens, de sons e de linguagem produtoras de um passado que, como tal, não pode ser alcançado – ou mesmo de um tempo que nunca existiu. É preciso imaginar. Imaginar a partir das fontes, recompor a cena que substituirá a totalidade. O cinema supõe um pacto com o espectador, como o leitor pactua com o historiador: capturar um instante perdido do passado, uma cena possível que exemplifique o efeito de realidade. O cinema não pretendia representar o passado, como a literatura não pretendia fazê-lo, mas suas investigações sobre o mesmo passado e suas criteriosas reconstituições de um mundo que cerca a fotografia tornaram o cinema um grande e ativo sujeito na reconstrução das memórias, na produção das imagens e na escrita na história.

A Iwo Jima dos filmes, construída na Europa, os túneis e as quentes salas sob o Monte Suribachi são espaços físicos e culturais que permitem ao diretor Clint Eastwood, e conseqüentemente à sociedade, discutir o peso das experiências na rígida educação controlada pelo Estado japonês, as expectativas positivas em relação aos filhos, os medos e as doenças que consomem a alma e o corpo, as hierarquias culturais e os privilégios advindos do nascimento. Destaquei a irrelevância, no quadro fílmico eastwoodiano, de John Bradley ou Saigo terem ou não existido. John Bradley e Saigo existem no filme e, como tal, são diferentes de todas as imagens que poderão existir ou que tenham existido. O enfermeiro norte-americano e o padeiro nipônico existem no ordenamento cênico e temporal criado por Clint Eastwood. A primeira temporalidade, vivida por John Bradley, desapareceu; a segunda temporalidade existe no livro A Conquista da Honra e é formada por inúmeras camadas de tempo e de experiências amalgamadas ao longo de meio século. São experiências purgadas nas páginas tantas dos livros, nas imagens que substituíram a vivência nua e crua das guerras e na monumentalização marmorificada do passado. Uma fotografia e um monumento são a garantia de que

um dia o passado existiu como a escrita oficial da história permite que ele exista para dar sustentação à memória coletiva.

Saigo, o padeiro pobre, o esposo que acaricia o filho no ventre, é o plural. Suas lembranças são marcadas pelas humilhações que os trabalhadores pobres sofrem todos os dias quando o alimento é retirado para sustentar elites tradicionais, as hierarquias que cimentam o ordenamento cultural. Saigo é enviado para a frente de batalha como símbolo de todos os outros que são consumidos pelas guerras – sem escolhas e sem futuro. Se a biografia construída linearmente é uma ilusão, uma reconstrução idealizada que o presente se permite, Saigo e todos os outros são lidos apenas pelo presente que rearranja as peças ou rastros do passado. A biografia de Saigo, de Kuribayashi e de Bradley são reconstruções que pretendem dar conta do passado, reescrevendo-o.

Na arte eastwoodiana, discutir o mundo contemporâneo é discutir o mundo possível do general Tadamichi Kuribayashi, do fuzileiro naval e comerciante John Bradley e do padeiro Saigo. Aquelas vidas foram cruzadas em 1945 e novamente em 2006 para reescrever a história dos EUA e recompor a memória, dando voz aos sujeitos individuais.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Vera Teixeira de. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: Unesp, 2004.
- ALVES, Giovanni. A batalha de Carlitos: trabalho e estranhamento em *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 65-81, 2005.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ARAUJO, Inácio. Eastwood discute mito do heroísmo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02 fev. 2007. Ilustrada, p. 04.
- ARAUJO, Inácio. Filme encontra eco nos EUA de hoje. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 fev. 2007. Ilustrada, p. 04.
- ARAUJO, Inácio. Japão retoma debate sobre nacionalismo e militarização. Disponível em Ponto de Fuga: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1102200702.htm>. Acesso em 15 de janeiro de 2008.
- ARAUJO, Inácio. Cineasta reencontra a tradição para transformá-la. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 mar. 2007. Ilustrada, p. 03.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia da imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARRENTO, João (org.). *História Literária- problemas e perspectivas*. 2. ed. Lisboa: Materiais Críticos, 1986.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e História- Entre Expressões e Representações. In: D'ASSUNÇÃO. (Org.). *Cinema-História*. Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos sobre Sociedade e Culturas, 2007. p. 13-55.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2 ed. Trad de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAZIN, André. Prefácio. In: RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *O Western ou o cinema americano por excelência*. Trad. João Marschner. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. p. 7-15.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRUNNEWALD, José Lino (org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 55-96.

\_\_\_\_\_. O narrador. Trad. de Modesto Carone. In: \_\_\_\_\_ *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. 3 ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232. (Obras Escolhidas, v.1)

\_\_\_\_\_. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. 3. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 36-49. (Obras Escolhidas vol. 1)

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

BOSI, Ecléia. *Memória e Sociedade*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 8. ed. Trad. de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRADLEY, James; POWERS, Ron. *A Conquista da Honra*. Trad. de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

BURGOYNE, Robert. *A Nação do Filme*. Tradução de Roné Loncan. Brasília: Editora da UnB, 2002.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

BURKE, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século XIX. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 15-32.

BURKE, Peter. História do Aveso. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 18 nov. 2007. Mais!, p. 04.

BUSH, George. Discurso da Vitória. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 04 nov. 2004. Folha Mundo, p. A18.



*CADERNOS de Cinema e Educação*. Vol. 1, 2001. Goiânia: Secretaria de Estado da Educação.

*CADERNOS de Cinema e Educação*. Vol. 2, 2002. Goiânia: Secretaria de Estado da Educação.

CARMO, Leonardo César. *Cinema de massa e crítica da sociedade*. 1995. Dissertação (Mestrado em Educação Escolar Brasileira). Universidade Federal de Goiás, 1995. Goiânia.

CASTRO, Nilo André Piana de (Org.) . *Cinema e a Segunda Guerra*. Porto Alegre: Editora da Universidade; PMPA; Secretaria Municipal da Cultura, 1999.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte como movimento de renovação da cultural. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*. Trad. introdução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 7-34.

CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (Dir.). *História: novos problemas*. Trad. de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 17-48.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARNEY, Leo. Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. edição. Trad. de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 317-334.

CHEREN, Rosangela Miranda. Seis questões para pensar a relação entre história e arte. In: FLORES, Maria B. R. ; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (Org.). *A Casa do Baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 421-458.

CICCO, Cláudio de. *Hollywood na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Convívio, 1979.

COLI, Jorge. A ética na história. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 de fev. 2007. Mais!, p. 02.

COLI, Jorge. Visível e invisível. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 04 mar. 2007. Mais!, p. 02.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Trad. de Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CRUZ, Leonardo. Para Clint, *Gran Torino* é obra sobre a tolerância. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 18 nov. 2007. Mais!, p. 04.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História*,



*Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 125-140.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. Trad. de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOSSE, Francois. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. In: *ArtCultura*, Uberlândia, MG, n. 9, p. 81-92, jul-dez, 2004. Disponível em [www.inhs.ufubr/pdf%209/artcultura%2009](http://www.inhs.ufubr/pdf%209/artcultura%2009) . Acesso em 16 de jun de 2007.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. de Ana Falcão Bastos e Luis Leitão. 4. ed. Lisboa: Presença, 1988.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e superinterpretação*. 2. ed. Trad. de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Estrutura Ausente*. Introdução à pesquisa semiológica. 7 ed. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter (Org.). *Teoria Cultural de A a Z*. Conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. Trad. de Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

ESPINAL, Luis. *Consciência crítica diante do cinema*. Trad. de Sonia Maria de Amorim. São Paulo: LIC Editores, 1976.

FAUSTO, Boris. O mito e o horror da luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 mar. 2007, p. 04.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: Le GOFF, Jacques, NORA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*. 3. ed. Trad. de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 199-215.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. A quem pertence as imagens? In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo*. Um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo: UFBA/UNESP, 2009. p. 15-25.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Estética e modernidade. In: FLORES, Maria B. R. ; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (Org.). *A Casa do Baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 11-38.

FLORES, Moacyr (Org.). *Cinema: Imagens da História*. Porto Alegre: Evangraf, 2002.

FRANCA, Andréa. *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA; Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 85-93.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 91-112.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. de Raul Fike. 2 reimpressão. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GONÇALVES, Ana Marques et al. *Escritas da história: memória e linguagem*. Goiânia: Editora da UCG, 2004. (Cadernos de Área, 18).

GRAÇA, Eduardo. Não sabemos lidar com os nossos fracassos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 fev. 2007. Ilustrada, p.06.

GREIMEL, Hans. Eastwood movies provoke Japan to change "Iwo Jima". Associated Press. Tokio. 20 jun 2007. disponível em [http://www.usatoday.com/life/movies/news/2007-06-20-iwo-jima\\_N.htm](http://www.usatoday.com/life/movies/news/2007-06-20-iwo-jima_N.htm). Acesso em 15 dezembro de 2008.

GRUNNEWALD, José Lino (Org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GUÉRIF, François. *Clint Eastwood*. London: Roger Houghton, 1986.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Laurent Leon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracuer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2 ed. Trad. de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 405-450.

HISTÓRIA: Questões & Debates. *Imagem em Movimento: o cinema na história*. Curitiba, número 38. Editora UFPR. 2003.

HOBBSAWM, Eric. J. *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Trad. de Marcos Santarrita. 1. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. O iluminismo como mistificação da massa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 157-204.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. 2 ed. Trad. de Sérgio Alcides. São Paulo: Aeroplano Editora, 2004.

KAMINSKI, Rosane. O cinema na mídia e a mídia no cinema: Lance maior nos debates sobre os meios de comunicação de massa. In: *ArtCultura*. Uberlândia. v. 8, n. 13, pág. 203-223, 2006.

- KEESEY, Douglas. *Eastwood*. London: Taschen, 2007.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da Mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.
- KEYNES, John M. As conseqüências econômicas da paz. In: SZMRECSANYI, Tamás (Org.). *Keynes*. São Paulo: Áticas, 1984. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema (a mais bela das artes)*. Trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2008.
- KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Trad. de Maria M. Barahona. São Paulo: Edições 70, 1980.
- KURIBAYASHI, Tadamichi. *Cartas de Iwo Jima*. Trad. de Seidi Kusakano e Lílian Ishizawa. Edição bilíngüe. São Paulo: JBC, 2007.
- LABAKI, Amir (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus, 2003.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura e educação*. Rio de Janeiro: Forense, Fortaleza: Fundação de Cultura, Esportes e Turismo, 2007.
- LYMAN, Eric J. Spike Lee critica Eastwood. <http://www.gloogle.com.br/search?hl=pt-BR&riz=1T4ADBSpt-> Acesso em 27 de Janeiro de 2009.
- LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra J. *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Século XX*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- MALERBA, Jurandir (Org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTIN, Marcel. As idéias de Resnais. In: *Cadernos de Cinema*. Lisboa, n. 5, p. 11-36,

MARTINS, José de Souza. A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações. In: MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 33-62.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco/Artmídia, 2004.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Do Cinetoscópio ao Cinema Digital*. Breve História do Cinema Americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MENESES, Adélia Bezerra de. Memória e Ficção. *RESGATE*: revista de cultura do centro de memória. Campinas, SP, v.3, p.9-15, 1991.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "História visual". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: GRUNNEWALD, José Lino (Org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. pág. 15-32.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1972.

METZ, Christian. Além da analogia, a Imagem. In: METZ, Christian et al. *A Análise das Imagens*. Trad. de Luis Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 7-18.

MORETTIN, Eduardo Morettin. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, PR, n. 38, p. 22-42, 2003.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, 1993.

PACCOLA, Rivaldo Alfredo. *Cinema e Imaginário em A História sem Fim*. Bauru: Edusc, 2006.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 319-338.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2000.

PAULA, Jeziel De. *1932: Imagens construindo a história*. Campinas/Piracicaba: Editora da Unicamp/Editora Unimep, 1998.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. *Os Estados Unidos: hegemonia e liderança na transição*. Petrópolis: Vozes, 2001.

PÉRSIA, Mary. Veteranos brasileiros criticam e aplaudem novo filme de Eastwood. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08 dez. 2006. Ilustrada, p.01.

PESAVENTO, Sandra. Imagem, memória, sensibilidades: território do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela e PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 17-34.

PESAVENTO, Sandra. História e Literatura: uma velha nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*. número 6 2006. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html>. Acesso em 17 abr. 2006.

PESAVENTO, Sandra. Palavras para crer: imaginários de sentido que falam do passado. *Nuevo mundo Mundos Nuevos, Debates*. 2006B. disponível em <http://nuevomundo.revues.org/index.1499.html>. Acesso em 17 abr. 2006.

PESCUNA, Derna; CASTILHO, Antonio Paulo F. de. *Projeto de Pesquisa. O que é? Como Fazer?*. São Paulo: Olho d'Água, 2005.

PINTO, Luciana. O historiador e sua relação com o cinema. *Revista Eletrônica o Olho da História*. Disponível em [www.oohodahistoria.ufba.br](http://www.oohodahistoria.ufba.br). Acesso em 19 ago 2008.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

POLLACK, Michel. Esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p. 3-15, 1989.

RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos*. Cinema e História do Brasil. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Alcides Ramos. Terra em Transe (1967, Glauber Rocha): Estética da Recepção e novas perspectivas de interpretação. *Fênix- Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, MG, v. 3, Ano III, número 2, p. 1-12, abr-jun, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria do cinema e psicanálise: intersecções. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 123-144.

RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RANCIÉRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche e Deleuze: arte e resistência*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária; Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. p. 126-140.

RETONDAR, Anderson Moebus. *Sociedade de consumo, modernidade e globalização*. São Paulo: Annablume; Campina Grande: EDUFCG, 2007.

RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *O Western ou o cinema americano por excelência*. Trad. João Marschner. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. Tese sobre o itinerário da historiografia do século XX: uma visão numa perspectiva de longa duração. In: MALERBA, Jurandir; ROJAS, Carlos A. A. (Orgs.). *Historiografia contemporânea em perspectiva crítica*. Bauru: Edusc, 2007. p. 13-29.

RONDEAU, José Emílio e ITIBERÊ, Suzana Uchoa. Poucas palavras, muitas idéias. *Set- Cinema & Vídeo*. São Paulo, SP, ed. 119, ano 11, n. 5, p. 54-59, 1997

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. 2. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e Verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SALLES, Walter. Eastwood implode a noção de um “eixo do mal”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06 dez. 2003. Ilustrada, p. 06.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras e Fapesp, 2005.

SARAIVA, José Flávio Sombra (Org.). *Relações Internacionais- dois séculos de história: entre a preponderância européia e a emergência americano-soviética (1815-1947)*. Brasília: IBRI, 2001.

\_\_\_\_\_. *Relações Internacionais- dois séculos de história: entre a ordem bipolar e o policentrismo (de 1947 a nossos dias)*. Brasília: IBRI, 2001.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freira d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SCHILLING, Voltaire. *América: a história e as contradições do império*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

SCHULLER, Fernando; SILVA, Juremir Machado da. *Metamorfoses da cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SEIXAS, Jacy Alves. *Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica*. In: SEIXAS, Jacy A.; BRESCIANI, Maria S.; BREPOHL, Marion (Orgs.). *Razão e Paixão na política*. Brasília: Editora da UnB, 2002. p. 59-80.



\_\_\_\_\_. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (re)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 59- 84.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Michel Goulart da. *Cinema, história e política*. Rio de Janeiro: CBJE, 2009.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOGABE, Milton. Arte e mídia: por uma integração das linguagens. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson S. (Org.). *Arte e Cultura: estudos interdisciplinares II*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2002. p. 23-28.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 82-95.

TOLSTOI, Leon. *Guerra e Paz*. Trad. De Isabel Nóbrega e João Gaspar Simões. Lisboa: Editora Europa-América. 1973.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro e LOPES, José de Sousa Miguel (Org.). *A diversidade Cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Trad de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VAINFAS, Ronaldo. Carlota: caricatura da História. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Org.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 227-236.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato*. São Paulo: Hucitec; História Social USP, 1977.

VIEIRA, Flávio Pinto. *Cultura & Dependência: formação de um intelectual subdesenvolvido*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

VIRILIO, Paulo. *Guerra e Cinema: logística da percepção*. Trad. de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *O mundo pós-Guerra Fria: o desafio do (ao) "Oriente"*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2005.

\_\_\_\_\_. *Segunda Guerra Mundial*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1989.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 5. ed. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2008.

WILLIAM, Wagner. Do Oeste ao espaço. *Sci-Fi News Cinema*. São Paulo, SP, ano 1, n.1, p. 2-34, 2000.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

## FILMOGRAFIA

A CONQUISTA da honra. Direção de Clint Eastwood. Produção de Steven Spielberg. Intérpretes: Ryan Phillippe, Jesse Bradford e Adam Beach. Música: Clint Eastwood. EUA: Warner Bros, 2006. 1 DVD (131 min), son., color.

CARTAS de Iwo Jima. Direção de Clint Eastwood. Produção de Clint Eastwood. Intérpretes: Ken Watanabe, Kazunari Ninomya, Tsuyoshi Ihara, Ryo Kase e Shidou Nakamura. Música: Clint Eastwood. EUA: Warner Bros. 2006. 1 DVD (140 min), son., color.