



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ALIÚD JOSÉ DE ALMEIDA

**CAPITAL CINEMATOGRAFICO E RACISMO:  
O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO**

Vitória da Conquista  
2016

ALIÚD JOSÉ DE ALMEIDA

**CAPITAL CINEMATOGRAFICO E RACISMO:  
O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO**

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Campus de Vitória da Conquista, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Eder Amaral e Silva

Vitória da Conquista  
2016

ALIÚD JOSÉ DE ALMEIDA

**CAPITAL CINEMATOGRAFICO E RACISMO:  
O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO**

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

**Prof. Dr. Eder Amaral e Silva (Orientador)**  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB

---

**Prof. Me. Cristiano Figueira Canguçu**  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB

---

**Prof. Me. Ceres Alves Luz**  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB

*Dedico este trabalho a você que o está lendo, caso  
tenha paciência, interesse ou curiosidade de chegar  
ao final.*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer pessoas que me ajudaram nos últimos anos. As três maiores fontes de força que tive: minha mãe, Maria José; minha avó, Maria do Céu; Bianca, então amor de minha vida. Lucas, Eduardo e Caio – três irmãos a que tenho o prazer de chamar de família. Não teria sido possível começar este trabalho sem a ajuda de Samuca, Deocleciano, Zuinglio, Rafa, Álvaro – os colegas de turma com quem mais me identifiquei. A Ignatus – Joabe, Gleidson e Oscar – por ter me dado combustível para continuar queimando quando a chama parecia estar apagando. Grunge (cujo nome é Ueslei), Carol e Flor (a quem ainda quero ensinar a tocar guitarra); André (Thibes, não Hermínio); Engels (não se trata do amigo do Marx, mas do meu); Driu (Adriano) e Leo; Luiza; Lilica (Maria Alice) e Schimas (Igor); Carlinhos (cara surpreendente), André (Hermínio, não o Thibes) e Igor; Binha (que recentemente me ajudou a entender algumas coisas que não compreendia); Bode (a quem quase nunca chamam de Wellington), Berenaldo (outro irmão) e Bergman; Ceres e seu apêndice (Ciro); Fabrizio (por ter me deixado trabalhar na lan house varias vezes quando eu não tinha computador); Luciano (e também a Virna com Sil e chatão); Joslei. Aos professores Eder (que me orientou em como fazer batata gratinada), Cristiano (com quem tive muitas discussões posteriormente divertidas), Márcio (que me falou da música que tomei como referência para a introdução deste trabalho), Glauber (pelo quase inesgotável repertório de piadas ruins), Milene (pelas primeiras aulas de história do cinema e também pelas discussões em sala), Núbia (outra pessoa com quem tive constantes combates) e Hallysson (pelos debates sobre música, filosofia e história; e por aturar meu senso de humor). Enfim, revendo isso acredito já ter discutido com quase todos cujos nomes estão nestes agradecimentos. Antes de começar a apagar alguns nomes é melhor terminar. Obrigado a todos...

*- As pessoas vivem apegadas àquilo que traduzem como certo e verdadeiro, assim elas definem a realidade. Mas o que significa correto e verdadeiro? Meramente conceitos vagos e subjetivos... A realidade deles pode muito bem ser uma miragem. Podemos considerar que todos simplesmente vivem em seu próprio mundo, amarrados cegamente por suas crenças, não acha?*

Uchiha Itachi, *Naruto*, capítulo 385

## RESUMO

O presente trabalho toma o filme *O Nascimento de Uma Nação* (1915), dirigido por David Wark Griffith, para se fazer pensar sobre a formação do capital cinematográfico, do racismo (e o modo como as artes o propagavam) e da vigilantismo. Estes três aspectos constituem o corpo de um tratado que, como todo trabalho de problematização procura fazer, levanta uma série de questões sobre a constituição da identidade norte-americana – vendida como modelo social para muitos países durante o século XX. Como alicerces teóricos ferramentas conceituais trabalhadas por Agamben, Bourdieu, Foucault e Marx se mostraram necessárias para a construção das problematizações históricas aqui propostas. O primeiro capítulo procura levantar a formação do público a quem se dirigia o capital cinematográfico. O segundo capítulo procura mostrar como o racismo era comercializado no campo da arte. O terceiro capítulo procura discutir sobre aspectos do vigilantismo durante o nascimento dos EUA.

**Palavras Chave:** Capital Cinematográfico; Racismo; Vigilantismo.

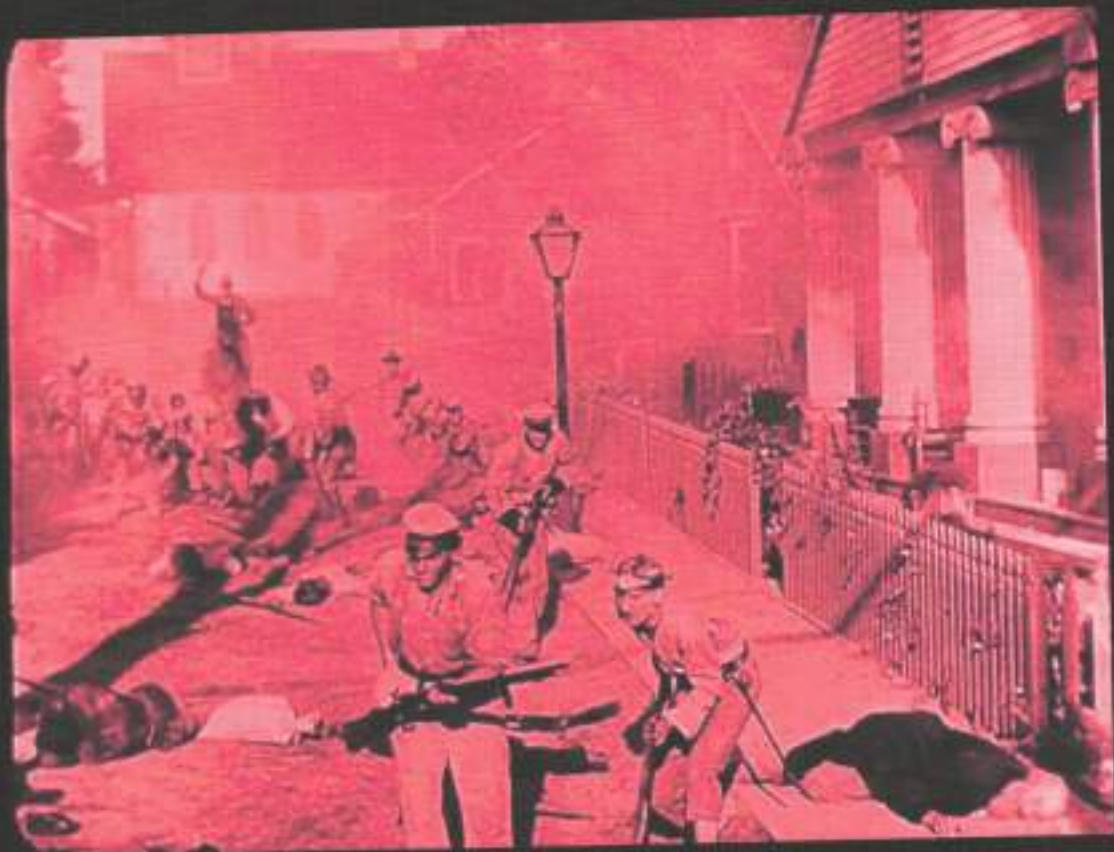
## ABSTRACT

The present work takes the movie *The Birth of a Nation* (1915), directed by David Wark Griffith, to think about the formation of the cinematographic capital, racism (and the way that the arts propagate it) and vigilantism. These three points constitute the body of treaty which, as all work of questioning seeks to do, raises a number of questions about the American identity – sold as social model to many countries during the 20th century. As theoretical foundations, conceptual tools worked by Agamben, Bourdieu, Foucault and Marx were needed for the construction of the historical problematization proposed here. The first chapter seeks to raise the formation of the public who was heading the cinematographic capital. The second chapter seeks to show how racism was marketed in the art's fields. The third chapter seeks to discuss aspects of vigilantism during the birth of the United States.

**Keywords:** Cinematographic Capital; Racism; Vigilantism.

## SUMÁRIO

PREÂMBULO: A PROPÓSITO DO FILME <i>O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO</i>	10
INTRODUÇÃO: SOBRE ESTRANHOS FRUTOS	11
CAPÍTULO 1: UM POUCO DO PASSADO	14
Sobre o Primeiro Capítulo	14
A Invenção de Griffith	15
Griffith e O Capital Cinematográfico	17
O Filme Como Documento	20
A Monstruosidade	22
Montagem e Outras Coisas do Cinema	28
A Apropriação da História e da Memória	33
CAPÍTULO 2: A MERCANTILIZAÇÃO SIMBÓLICA DA VIDA NUA	36
Sobre o Segundo Capítulo	36
A Vida Nua	37
O Valor Moral da Estética	40
A Mercadoria Cinematográfica	45
CAPÍTULO 3: FANTASMAS	51
Sobre o Terceiro Capítulo	51
O Bando	52
Linchamentos	54
Vigilantes	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE FRUTOS AINDA ESTRANHOS	65
REFERÊNCIAS	68



**PREÂMBULO**  
**A PROPÓSITO DO FILME**  
**O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO,**  
**DE DAVID WARK GRIFFITH (1875-1948)**  
**(The Birth of a Nation, Estados Unidos, 1915)**

**O** *Nascimento de uma Nação* foi um dos filmes mais lucrativos da história do cinema mundial, faturando mais de 10 milhões de dólares (uma cifra estratosférica para sua época), considerando que o filme foi produzido com pouco mais de 60 mil dólares.

Não obstante o enorme sucesso comercial, o filme de Griffith foi muito criticado por retratar os afro-americanos – interpretados por atores brancos com as caras pintadas com carvão ou tinta preta (blackfaces) – como ininteligentes e sexualmente agressivos em relação às mulheres brancas, mas sobretudo por apresentar a Ku Klux Klan (cuja fundação é dramatizada no filme) como uma força heroica.

A história se passa no contexto da Guerra Civil norte americana (também conhecida como Guerra de Secessão, transcorrida entre 1861 e 1865). Dois irmãos da família Stoneman visitam os Cameron em Piedmont, Carolina do Sul. Esta amizade é afetada pela Guerra Civil, pois os Cameron se alistam no exército Confederado, enquanto os Stoneman se associam às forças da União. São retratadas as consequências da guerra na vida destas duas famílias e as conexões com os principais acontecimentos históricos desencadeados pela guerra, demarcando o nascimento de uma nação<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Este texto é uma adaptação a partir de informações extraídas dos sites cinematográficos Filmow <<http://filmow.com>> e MakingOff <<http://makingoff.org>>. Acesso em 14 set. 2016.



## INTRODUÇÃO: SOBRE ESTRANHOS FRUTOS

*As árvores do Sul estão carregadas com um estranho fruto,  
Sangue nas folhas e sangue na raiz,  
Um corpo negro balançando na brisa sulista  
Um estranho fruto pendurado nos álamos.*

*Uma cena pastoral no galante Sul  
Os olhos esbugalhados e a boca torcida,  
Perfume de magnólia doce e fresca,  
Então o repentino cheiro de carne queimada!*

*Aqui está o fruto para os corvos arrancarem,  
Para a chuva recolher, para o vento sugar,  
Para o sol apodrecer, para as árvores cair,  
Aqui está uma estranha e amarga colheita*

(Abel Meeropol, *Estranho Fruto*)

A música *Strange Fruit*, cuja letra fora trabalhada por Abel Meeropol e publicada sob o pseudônimo de Lewis Allan, fala sobre o linchamento de dois homens negros – Thomas Shipp e Abram Smith – no estado de Indiana no início da década de 1930. Meeropol compôs o poema após ver a fotografia feita por Lawrence Beitler, onde estava documentado o resultado do espancamento e enforcamento dos homens. Shipp e Smith haviam sido presos como principais suspeitos do roubo e do assassinato de um operário, assim como do estupro de sua namorada – fato negado pela suposta vítima de estupro após a morte dos dois homens. James Cameron, um terceiro homem negro – que estava com Shipp e Smith durante o assalto – por pouco escapou da morte. Segundo ele, Shipp e Smith haviam começado a roubar ao homem que posteriormente fora encontrado morto, mas ele fugiu quando percebeu o que estava acontecendo.

Os homens foram arrastados de dentro da prisão por uma multidão furiosa, espancados e enforcados. Um deles, ao tentar escapar enquanto sufocava, foi abaixado para que tivesse os dois braços quebrados e, assim, não mais resistisse ao enforcamento. Entre a multidão, que invadiu a cadeia para o linchamento, encontravam-se policiais. A bizarrice do acontecimento provoca ainda mais perplexidade quando se percebe que as duas mortes não foram considerados homicídios – não há, até onde foi possível pesquisar, registro de que este acontecimento tenha sido tratado naquele momento sob a ótica do Estado como um crime. Além disso, o registro fotográfico de suas mortes foi mercantilizado em milhares de cópias.



Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith<sup>2</sup>

A naturalidade com que se postam as pessoas na fotografia de Beitler é, dentro das condições de observação atuais, no mínimo constrangedora. É brutal a condição de naturalização da barbárie onde um homem, canto esquerdo da fotografia, sorri tranquilamente e outro, centro da imagem, aponta os dois homens mortos com seriedade e orgulho. A multidão de pessoas anteriormente enfurecida parece tranquilizada, como se o assassinato de duas pessoas, o qual se sabe não será penalizado sob a condição de crime, ocupasse naquele momento o lugar de *catarse*. Mas, não há nada de tranquilo e nada dócil no que foi feito.

A fotografia representa um momento histórico de linchamento de negros e foi comercializada em milhares de cópias. A expressão ou representação dos negros nos EUA enquanto *vida matável* fazia parte do *fetich*e cultural produzido e mercantilizado pelo capital artístico. A representação da morte dos negros era vendida como mercadoria e ao mesmo tempo registro do que lhes poderia acontecer – um cartão postal que era motivo de orgulho para racistas, de constrangimento para os brancos não racistas, de intimidação para os negros e aviso para os estrangeiros que viviam nos EUA. Os linchamentos eram acontecimentos quase cotidianos na história norte americana durante a primeira metade do século XX.

A medida *biopolítica*<sup>3</sup> do *racismo de Estado* produziu a *separação* entre grupos étnicos de territórios diferentes ou, como no caso dos EUA, que dividem o mesmo território. O negro foi excluído por diferentes critérios de separação: classe, etnia, costumes, moral,

<sup>2</sup> BEITLER, 1930.

<sup>3</sup> Os conceitos aqui expressos serão explicados posteriormente.

símbolos, corpo, utilidades definidas sobre a objetificação de seu corpo, princípios eugênicos, enfim, por extensas séries de violências legitimadas sobre sua vida.

Uma grade cotidiana de linchamentos, como o do caso acima, foi imposta pela população branca norte-americana aos negros durante a primeira metade do século XX, constituindo uma série de mortes não consideradas como homicídio. Este acontecimento, ocorrido pouco mais de uma década após o lançamento do filme *O Nascimento de Uma Nação* (1915), ajuda a contextualizar um aspecto fruto da nação que D. W. Griffith idealizava em seu filme – que ambicionava, além do *status* de arte, a condição de documento histórico oficial. Ajuda a compreender a que tipo de público seu discurso era dirigido em forma de defesa e em forma de ataque.

Não se trata de dizer que este acontecimento foi produto direto ou indireto do trabalho de Griffith. Não é disso que se trata aqui. O trabalho de David Wark Griffith, assim como a parte podre de seus frutos, nasce do mesmo tipo de sociedade que produziu este linchamento. A soberania do *Capital* sobre o campo da arte permitiu a representação de inúmeras insidiosidades que registram aspectos brutais da história humana. Encontrado desde as produções cinematográficas do cinema clássico norte-americano as produções da Alemanha nazista, o racismo é uma das formas de repressão que se servem do cinema para converter-se em hábito durante o século XX.

Dividido em três partes, este trabalho procura analisar procura fazer uma problematização sobre as circunstâncias de onde emergiu *O Nascimento de Uma Nação* (1915). Refletir sobre este contexto é pensar sobre o que circulava, o que era posto em movimento, e que, de certa forma, transmitia e compactuava com o que é expresso no trabalho de Griffith – sobre a relação de troca que havia entre os valores sociais do nascimento dos EUA moderno. No primeiro capítulo será discutido a função do cinema enquanto dispositivo de transmissão de discursos, sobre a fundação e uso de sua linguagem. No segundo capítulo será falado sobre o conceito de *vida nua* e sua mercantilização enquanto mercadoria artística. No terceiro capítulo serão discutidos aspectos e formas de vigilantismo. Os três capítulos, cada qual com sua especificidade, ajudam a montar a seguinte problematização: como o racismo é constituído como capital social?



## CAPÍTULO 1: UM POUCO DO PASSADO

*Os portões da cidade são de madeira coberta com folhas de metal, e quando se abrem eles se assemelham com as entranhas de seus artistas, que parecem todos despertos e vivos até se atingir o centro e perceber que não são pessoas de verdade, mas esqueletos de armaduras com um humano ao redor*

(Genevieve Valantine, *O Circo Mecânico Tresault*)

### O Primeiro Capítulo

Neste capítulo serão discutidas algumas das referências teóricas precisas para a construção deste trabalho. Serão utilizadas referências específicas do campo de estudo do cinema (história, ficção, técnicas, documentário etc.) e outras que lhes são externas, seja por tratar-se de um campo de estudo diferente e, no entanto, possível de ser apropriado como referências de análise (sociologia, filosofia, teoria da história) ou, em outro caso, de material acessado em veículos de mídia que não estão posicionados, dado suas especificidades, como parte do capital acadêmico de cemitérios textuais – seriam estas produções externas a academia coisas como blogs, enciclopédias online, comentários e redes sociais sobre filmes etc.

Este capítulo será dividido a partir de autores e, em sequência, por temas passíveis de confronto entre as diferentes posições tomadas pelas perspectivas utilizadas. A partir do campo de estudo sobre o cinema este trabalho será pensado com a ajuda dos escritos de Jacques Aumont<sup>4</sup>, Serguei Eisenstein<sup>5</sup>, Flávia Cesarino Costa<sup>6</sup>, Arlindo Machado<sup>7</sup> e Bill Nicholls<sup>8</sup>. Externo ao campo do cinema, e ainda entre acadêmicos, Michel Foucault<sup>9</sup> será uma importante referência. No entanto, será preciso recorrer a outros autores quando – durante o processo de análise e lapidação deste trabalho – os conceitos pensados pelo pesquisador francês precisem de alicerce externo a seu pensamento; é importante objetivar que não é proposto que este seja um trabalho foucaultiano.

4 2006, 2011b.

5 2002b, 2002c.

6 2009.

7 1997.

8 2005.

9 1995a, 2001, 2004b, 2006, 2011c.

Neste capítulo, portanto, serão mapeados os conceitos básicos para as análises feitas nos capítulos posteriores. Há conceitos utilizados neste trabalho que não entraram por este capítulo, aparecendo posteriormente a partir das necessidades de análise. Além disso será preciso, também, avaliar os conceitos e, talvez, modificá-los, colocando-os em relação a concepções diferentes para ir em um caminho construído a partir da relação entre os pensamentos dos autores utilizados e a posição de quem escreve este trabalho.

### A Invenção de Griffith

Segundo Costa<sup>10</sup>, durante o período de transição entre a fase rudimentar do cinema e o cinema clássico – 1907 a 1913/1915 – foram aprimoradas diversas experiências que viriam a convencionar o uso de câmeras enquanto forma de captação de imagens e, também, do uso destas imagens para a produção de filmes. Foi neste período em que se estabeleciam os fundamentos da linguagem cinematográfica e audiovisual.

O procedimento de montagem era pensado e praticado predominantemente de forma técnica e limitado a relação entre um plano e outro. Como lembra a historiadora, nesta sistematização da linguagem haviam “três maneiras básicas de conexão entre planos: montagem alternada, montagem analítica e montagem em contiguidade<sup>11</sup>”. A *montagem alternada* é a intercalação de espaços diegéticos diferentes ou, o mesmo de outro modo, de “diferentes cenas simultâneas<sup>12</sup>”. A *montagem analítica*, por sua vez, fraciona uma cena em suas várias partes, quando, por exemplo, “se fraciona um espaço em vários enquadramentos diferentes<sup>13</sup>”. A *montagem em contiguidade* servia para construir o sentido de orientação espacial para o espectador, organizando de forma coerente e controlada as transições de um espaço a outro<sup>14</sup>.

A função narrativa da montagem, convencionada como invento de Griffith, foi construída a partir da montagem paralela, um dos elementos fundamentais utilizados para o desenvolvimento da linguagem do cinema clássico. O uso que Griffith dava a montagem paralela não procurava apenas relacionar diferentes ações com o intuito de produzir emoções

10 COSTA, 2009.

11COSTA,2009, p.43.

12COSTA,2009, p. 43.

13COSTA 2009, p. 44.

14COSTA, 2009.

sobre o espectador, sendo utilizada também para “construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico do personagem e criar julgamentos morais<sup>15</sup>”.

Trata-se de um procedimento utilizado por Griffith devido à pretensão de engendrar influência sobre o público. Neste procedimento “o narrador pede ao público que reconheça os contrastes e tire conclusões morais<sup>16</sup>”. Esta forma de expressão narrativa – em que o narrador organiza os objetos dentro de um plano e sua relação com outros planos, de modo a direcionar o olhar do público em um julgamento moral sobre o que lhe é mostrado – é o que viria a desembocar “na montagem invisível do cinema clássico<sup>17</sup>”.

A afirmação por parte de Costa, de que o cinema poderia ser usado para *criar julgamentos morais*, talvez seja seu maior ponto de aprofundamento crítico a Griffith dentro do texto tomado como referência. Os fundamentos da linguagem cinematográfica e audiovisual estão alicerçados na construção de sentido que direcione o público a julgamentos morais. Assim, pode-se indagar como um dos problemas desta pesquisa: a quem serve este sentido, e o caminho moral por ele apontado, e a quem ele constitui como forma imoral, opositora? A quem dentro do funcionamento de seu jogo interno narrativo, se pretende excluir, interditar e, de algum modo, suprimir?

Se havia um predomínio técnico material sobre a montagem, constituindo variações sobre as formas de juntar um plano com o outro e de como cortar corretamente um filme e juntá-lo, a ocupação de Griffith, relacionando as condições materiais – entendendo-se material num sentido amplo, onde a própria configuração de um objeto pode ser observada e mitificada em estado simbólico – de se montar um filme, símbolo de representação imagética e objetiva, com as possibilidades de organização narrativa que lhes são internas, reconfiguraram a tecnologia de julgamento moral em um meio de expressão visual.

Este direcionamento moral constituído sobre a relação entre os planos, e os símbolos que lhes são internos, com o intuito de, para além de uma narrativa, transmitir ideias que reforcem determinado grupo social, por meio das mitificações positivas que lhes são dadas e as negativas postas a seus adversários, talvez seja a invenção de Griffith: uma representação imagética coerentemente narrativa e móvel cujo intuito seja representar, fortalecer e conservar as formas exclusão permitidas em uma dada configuração histórica e social.

15COSTA, 2009, p. 47.

16COSTA, 2009, p. 47.

17COSTA 2009, p. 46.

## Griffith e O Capital Cinematográfico

Machado afirma que o processo de formação de continuidade, de linearização da narrativa cinematográfica – da maneira como compreendemos hoje –, se dá a partir de Griffith<sup>18</sup> em seus filmes *O Nascimento de Uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916). Seriam, portanto, estes os filmes que em Griffith começam a possuir características estritamente cinematográficas, rompendo com um modelo em que o autor “montava peças de teatro e depois fazia-as virar filmes picotando-as na mesa de montagem<sup>19</sup>”.

O exagero interpretativo por parte dos atores, até mesmo em *O Nascimento de Uma Nação*, é perceptivo e mesmo as tentativas de *naturalidade* – constituídas pela experiência de formas de atuação menos teatrais – ainda são caricatas. Essa *naturalidade* é algo que, segundo Machado, é algo que “só será trazido mais tarde pelo espectador letrado e burguês<sup>20</sup>”. Não que as teatralidades de Griffith também não ensejassem a obra de um realizador *letrado e burguês* ou já não fossem direcionadas a este público.

O cinema em Griffith começa a se caracterizar “como ferramenta de propagação discursiva, aliada e reforçadora de processos morais<sup>21</sup>”. Para Machado, Griffith “deu a contribuição mais decisiva para o processo de linearização narrativa, colocando-a resolutamente para os fins de construção do discurso moralizante<sup>22</sup>”. O *campo*<sup>23</sup> imagético interno ao filme é a representação de um *campo social* e o discurso que nele se propaga é, dentro da organização retórica montada, a ficção da vontade moral do grupo social que seus filmes procuram agradar.

Segundo Machado<sup>24</sup> e Costa<sup>25</sup>, os filmes de Griffith são representações morais burguesas do início do século XX. No entanto, não há, por parte destes historiadores, aprofundamento ou análise do modo através do qual esse discurso moralizante era constituído – apesar de apontamentos objetivos e coerentes. Neste período o cinema, arte possível de se ver a preço de um *nickel*, tem por interesse constituir “um público mais sério e sofisticado<sup>26</sup>”

18 A paternidade da linguagem pode ter sido italiana. O filme *Cabiria* (1914), dirigido por Giovanni Pastrone, foi feito com procedimentos técnicos similares aos que Griffith se atribuía como invenção.

19 MACHADO, 1997, p. 110.

20 1997, p. 132.

21 1997, p. 110.

22 1997, p. 110.

23 Ambos os conceitos de campo, Aumont e Bourdieu, serão explicados posteriormente.

24 1997.

25 2009.

26 MACHADO, 1997, p. 83.

e, assim, superar sua condição de distração para operários. A *sofisticação* e a *seriedade* do público eram determinadas pela maior possibilidade de *nikels* a serem pagos, além, e disso não se pode esquecer, de não terem os hábitos proletários—que não são o grupo social o qual Griffith privilegiava em seu trabalho.

A Griffith também foi atribuída, segundo Machado, a normalização do uso do plano americano, “que permitia focalizar o conjunto da cena, mas já tomando o ator com maior intimidade, de modo a destacar a sua face, as expressões mais íntimas e os gestos menores”<sup>27</sup>. Este elemento haveria sido retirado dos romances<sup>28</sup> com o intuito de produzir maior aproximação entre os personagens e o público, fortalecendo, por assim dizer, a magia comercial da máquina cinematográfica.

Machado lembra ainda mais uma série de inventos convencionados a paternidade de Griffith como, por exemplo, mudar “a posição da câmera no interior de uma mesma cena, visando, entre outras coisas, extrair efeitos dramáticos de ângulo de visão”<sup>29</sup>. A partir de *O Nascimento de Uma Nação*, Griffith já não espera que a ação acabe para efetuar o corte: “ele dá o corte em pleno ápice da ação, tornando mais ágil a montagem e provocando no espectador a excitação da própria ação que se desenha na tela”<sup>30</sup>. Seria, segundo o historiador, a partir de *Intolerância* que o projeto de linearização narrativa estaria finalizado<sup>31</sup>.

Seria injusto afirmar que não há conteúdo crítico no trabalho de Machado, visto que sua ocupação é a de constituir um objeto maior que Griffith — um livro que conte a história do cinema, avaliando-a a partir de sua totalidade. Machado afirma que a obra de Griffith é dotada de “brilho intelectual bastante duvidoso”<sup>32</sup> marcado por sermões, racismo, “moralismo provinciano e o ranço de pregador protestante”<sup>33</sup>.

Como lembra Machado, Griffith irá “unir a encenação com o documento, a história fictícia com o efeito de realidade, a diegese com a mimese”<sup>34</sup>. *O Nascimento de Uma Nação* trata-se por mais de um motivo de um documento histórico, por um lado coerente à história do cinema como o marco fundamental da linguagem cinematográfica clássica e, por outro lado, como uma ficção histórica cuja narrativa expressa uma genealogia do processo de formação

27 MACHADO, 1997, p.110.

28 MACHADO, 1997.

29 MACHADO, 1997, p.111.

30 MACHADO, 1997, p. 111.

31 1997.

32 MACHADO, 1997, p. 112.

33 MACHADO, 1997, p. 112.

34 MACHADO, 1997, p. 83.

dos EUA – ficção essa que tem como lugar de nascimento o financiamento da burguesia americana.

O público, *sério e sofisticado* fantasiado por Griffith (e que Eisenstein havia chamado de infantil<sup>35</sup>), de que se deseja o apoio, a aliança, precisa de distinções simbólicas que o representem e, visto que se pretende seduzi-lo, seu conjunto de valores é aquilo que será representados como *bons valores*. E são esses *bons valores*, essa *boa moral*, que precisam ser salvos nas representações feitas por Griffith, afinal: “é preciso representar o mal, já que a mimese implica um compromisso com as aparências, para tornar mais visível a virtude que se quer vender”<sup>36</sup>.

É a partir deste mal representado cinematograficamente que se define o que há de bom no público *sério e sofisticado*, afinal a ameaça, o inimigo, fazem parte da relação que define a segurança e o aliado: quem deve e quem não deve ser salvo, protegido e ajudado. É este princípio binário que define o público de Griffith, um público que precisa que representem, por meio da narrativa clássica, uma ameaça inimiga que seja capaz de fazer ruir sua burguesia *seriedade e sofisticação*. Observando-se o que constitui essa relação binária entre o bem e o mal na obra de Griffith, talvez a *seriedade e sofisticação* deste público estivessem rigorosamente vocacionadas a produzir registros históricos sobre sua constrangedora mediocridade.

“O cinema tinha de aprender a contar uma história e armar um conflito e pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica”<sup>37</sup>. Este aprendizado que foi desenvolvido dentro do campo do cinema constitui um capital, um capital cinematográfico, o qual era preciso para “inscrever o cinema no universo das belas-artes”<sup>38</sup>. Uma vez que o cinema tivesse formado, ou ao menos fortalecido seu campo em relação aos outros campos do capital artístico, seria mais fácil conseguir os favores de financiadores com maior força de capital econômico.

A linguagem cinematográfica “é o resultado de opções estéticas e de pressões econômicas que se deram na primeira década do século, quando a geração de Griffith surgiu no cenário”<sup>39</sup>. Estas opções estéticas – que convergiam no sentido de representação do modo burguês americano de ser – e as pressões econômicas, sofridas pelos realizadores no estado

35 MACHADO, 1997.

36 MACHADO, 1997, p. 82.

37 MACHADO, 1997, p.84.

38 MACHADO, 1997, p.84.

39 MACHADO, 1997, p. 191.

embrionário de nascimento da indústria cinematográfica são condições que determinam os tipos de ideias a serem propagados pela linguagem que nasce sujeita a este mercado.

“O que importa é verificar que a contribuição maior de Griffith foi conseguir orquestrar os fragmentos chamados planos com uma tal habilidade, que eles resultam coerentes para a experiência perceptiva do espectador”<sup>40</sup>. Se o texto de Machado permite observar algo de mais em Griffith é sua influência objetiva, mesmo que sua paternidade seja questionável, sobre os fundamentos da linguagem do cinema. No entanto, também faz parte da história do cinema questionar o uso desta linguagem como ferramenta de exclusão efeito ao qual o nome de Griffith está relacionado de maneira objetiva, visto que o primeiro grande filme da história do cinema com narrativa de exclusão social foi, como será visto mais à frente, *O Nascimento de Uma Nação*.

É preciso observar que a herança técnica de Griffith também é um dos fundamentos que possibilitam a produção e reprodução serial de filmes pela indústria cinematográfica. Assim, a linguagem, para ele compreendida como invenção, é também o protótipo que estabelece a linha de montagem de mercadorias filmicas – assim como de fetiches simbólicos que se deseja ver e comprar – dentro da história do cinema. É a organização técnica de um dispositivo de produção e reprodução narrativa com significante importância para o capital cinematográfico. O que se representa em um filme também é, não se pode deixar de lembrar, parte desta forma de capital. O capital cinematográfico tem como uma de suas características a apropriação simbólica das coisas representadas – e da modelagem social das representações. É interessante observar, no entanto, que a recepção de *O Nascimento de Uma Nação* encontrou resistência naqueles que se opunham aos valores aristocráticos do Velho Sul.

### **O Filme Como Documento**

“Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”<sup>41</sup>. As evidências culturais e a aparência das pessoas serão critérios importantes para analisar quem faz parte da extravagante ficção produzida por Griffith, assim como as coisas que são reproduzidas dentro de sua extravagante ficção.

40 MACHADO, 1997, p. 146.

41 NICHOLLS, 2005, p.26.

Um documento significa ou representa “os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições”<sup>42</sup>. Os pontos de vista representados em *O Nascimento de Uma Nação* serão tomados neste trabalho como de vontade individual, de seu grupo social e das instituições representadas em sua obra.

João Moreira Salles lembra no prefácio de o *Espelho Partido*<sup>43</sup> que: o ato de documentação e representação de um sujeito social está relacionado a condições éticas, produzidas e reproduzidas no interior de uma cultura. Assim, será preciso observar no interior das representações construídas por Griffith o tipo de sujeito ético que ela pretende produzir imageticamente.

Ao analisar o contexto de produção de *O Nascimento de Uma Nação* é preciso tratá-lo como um documento histórico que possui em suas representações traços característicos do início do século XX. Trata-se, como já foi visto, de filmes com conteúdo discursivos moralizantes que fortificam a representação de uma moral burguesa norte americana. Para analisá-los não se pode esquecer de seu *status* de monumento histórico.

Para Moço, “os filmes podem ser analisados como testemunhos do presente em que foram realizados e pela sua especificidade imagética”<sup>44</sup>. Mostrando, portanto, características específicas de seu tempo por meio de suas representações e das posições sociais tomadas sobre os temas abordados, permitindo que “espaços não-visíveis da sociedade aflorem”<sup>45</sup>. Constituindo fonte de crítica aos poderes instituídos, os filmes podem ser entendidos como *contra-história*<sup>46</sup> – mas este não é o caso de *O Nascimento de Uma Nação*; pelo contrário, a obra de Griffith constitui um conjunto de documentos que reforçam a posição sectária da burguesia norte-americana.

Ainda para a historiadora, “o cinema e o vídeo constituem formas válidas e necessárias para se representar o presente e/ou passado e, ao mesmo tempo, refletir sobre suas peculiaridades”<sup>47</sup>. Estas *formas válidas e necessárias*, no entanto, estão presas à sua historicidade e logo a suas condições de produção material e intelectual – o que torna necessário questionar o ordenamento material e simbólico da sociedade produtora do documento.

O filme histórico é uma representação do passado formada a partir de seu lugar de produção, reproduzindo os conjuntos simbólicos constituintes do seu próprio capital social.

42 NICHOLLS, 2005, p.30.

43 SALLES, 2004c.

44 2009, p. 313.

45 MOÇO, 2009, p.313.

46 MOÇO, 2009, p.313; noção que a pesquisadora afirmar ter tirado do historiador Marc Bloch.

47 MOÇO, 2009, p.313.

“Ainda que aborde fatos reais, nunca abandonará a sua condição de representação já que a linguagem cinematográfica sempre implica em seleções, montagens, generalizações, ocultações quando não em invenções ou mesmo falsificações”<sup>48</sup>.

Os filmes históricos tendem a expressar a história não como a história de um grupo social. E se o faz é por meio da representação dos problemas de um indivíduo como problemas da coletividade – insistindo em afirmar que “a história é a história dos indivíduos”<sup>49</sup>. Filmes históricos produzem a ilusão de que as soluções dos problemas pessoais de seus protagonistas representem a solução dos problemas históricos. Trata-se da individualização dos problemas de um grupo social – de um indivíduo em um grupo étnico, de um indivíduo em uma nação, de um indivíduo em uma classe etc. – como representação de sua totalidade.

Ainda segundo Moço, Griffith “dizia em suas entrevistas que os filmes substituiriam os livros de história no futuro que, para ele, eram de difícil compreensão e entediante”<sup>50</sup>. A dificuldade de compreensão sentida por Griffith, enquanto lia livros de história e com eles se entediava, é uma evidência do nível de interesse que o autor tinha sobre o *campo* de conhecimento.

### A Monstruosidade

Foucault trabalhou ferramentas teóricas que permitem analisar a formação do sujeito a partir de seu posicionamento em relação a instituição que lhe confere e legitima o seu posto<sup>51</sup>: qual o *status* e quais condições e poderes deste *status* em relação aos outros *status* governados no interior de uma dada configuração das relações de poder. Isto é, as liberdades pressupostas a uma posição – pela aceitação docilizada de determinadas ordens coercitivas de governo – em relação a outras posições no interior do mesmo *campo* onde se exerce o *poder*.

Será pensado também a oposição ao sujeito que faz parte do conjunto já constituído e instituído socialmente: o *monstro*. O *monstro* pode ser definido como um *status* cujo posicionamento não é permitido dentro das condições instituídas. O *monstro* é aquele cujas ações constituem uma ação de violência, sendo o monstro primário aquele que dita às regras que organizam um espaço, definindo procedimentos de exclusão que delimitam o normal e o

48 MOÇO, 2009, p. 313.

49 MOÇO, 2009, p.315.

50 MOÇO, 2009, p. 316.

51FOUCAULT, 2004b.

anormal<sup>52</sup>. O historiador lembra que “o monstro é o que combina o impossível com o proibido”<sup>53</sup>. O *monstro* é uma posição sem espaço e que tem sua presença proibida no lugar que ocupa. Lembra, também, que “o primeiro monstro é o rei”<sup>54</sup>, aquele que se posiciona de modo a fazer com que sua vontade de verdade impere sobre as ações dos outros, restringindo em um extremo o conjunto de ações que lhes são possíveis. É que ele quebra todas as possibilidades de resistência em seu exercício de governo, por ocupar um lugar que sujeita – através do controle e disposição sobre o campo de poder – o outro ao limite. Aqui o *monstro* será, por um lado, sempre associado a soberania e, por outro, ao que a soberania não permite em no interior de seu ordenamento.

Em *A Ordem do Discurso*<sup>55</sup>, Michel Foucault fala sobre três tipos de procedimento de exclusão legitimados pelo discurso: a interdição; a separação ou rejeição; e a vontade de verdade. O historiador lembra que a interdição é operada a partir de condições complexas que mudam constantemente, e que se dão a partir de três tipos: “tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala”<sup>56</sup>. Determinadas ações não são permitidas por se tratarem de um tabu, pela circunstância ou por serem autorizadas, de forma privilegiada ou exclusiva, a outro sujeito. A separação<sup>57</sup>, por sua vez, categoriza o sujeito cuja ação é legítima e autêntica, divide o *status* do sujeito entre legítimo e ilegítimo, entre normal e anormal. A vontade de verdade “é reconduzida pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído”<sup>58</sup>. Segundo Foucault, interdição e separação se dirigem à vontade de verdade em seu processo histórico de formação<sup>59</sup>. Trata-se de uma reconstituição do modo pelo qual uma verdade se constitui historicamente, em suas coerções múltiplas e jogos no interior de um regime de verdade; procurando observar como esta se forma, caracteriza e singulariza em um determinado regime de verdade; interrogando as relações que formam o sujeito historicamente como experiência, isto é, os jogos de verdade que permitem ao sujeito reconhecer-se, ou ser reconhecido, enquanto localizado no interior de *práticas divisórias*<sup>60</sup>.

52 FOUCAULT, 2001.

53 FOUCAULT, 2001, p. 70.

54 FOUCAULT, 2001, p. 118.

55 FOUCAULT, 2011c.

56 FOUCAULT, 2011c, p. 9.

57 FOUCAULT, 2011c.

58 FOUCAULT 2011c, p. 17.

59 FOUCAULT, 2011c.

60 FOUCAULT, 1995a, p. 231.

Em *O Sujeito e o Poder*<sup>61</sup>, Foucault define o poder que forma o sujeito “como um conjunto de ações sobre ações possíveis”<sup>62</sup>, e o governo como o ato de ordenar as condições que possibilitam as ações dos sujeitos – ordenamento das ações sobre ações. Uma relação de poder possibilita brechas, modalidades de resistência que se desviam dos fios formadores da rede de governo *a priori*, enquanto que uma relação de violência se define como uma ação que não possibilita resistências, e enrijece as formas de governo instituídas em uma historicidade, fazendo com que os desvios da norma sejam excluídos, erradicados e eliminados. No entanto, é preciso lembrar que as relações de poder se contrapõem a ordem coercitiva da violência e a dominação, uma vez que não há uma forma de não estar em uma relação de poder imune a resistência. Neste sentido, as liberdades são pressupostas àqueles que estão de alguma forma sujeitos – aceitos ou não no interior destas formas de governo – às relações de poder

Entretanto, as hipóteses do poder concebido como enfrentamento ou *governamentalidade*<sup>63</sup> não negam as hipóteses do poder como ferramenta de repressão. Pelo contrário: tanto a ordem do enfrentamento quanto a da *governamentalidade* fortalecem as *relações de dominação*. Uma relação de dominação, de violência ou de repressão é constituída pela ausência de possibilidades de resistência ao exercício do poder: é quando a disposição das probabilidades de condução das condutas se exercem em determinação das condutas. Se for determinado que exista algo como o poder – e as condições objetivas e materiais da história o determinam sob diversas formas de exercício, seja como enfrentamento ou técnica de governo constituídas pelas contradições determinadas pela classe – suas redes de relações, das quais mesmo quem lhe é externo passa a ser internalizado por sua condição exterior, reificam a dominação, a violência, a repressão. Os privilégios que constituem os *status* internos ao *campo* de poder, caso se possa usar a palavra liberdade neste contexto, são liberdades adquiridas pelas formas de sujeição determinadas pela existência do *campo*. Mesmo que o *campo* venha a ser de alguma forma modificado, esta violência – seja pelo constrangimento, pela ameaça ou execução da punição ao corpo físico da população – pode docilizar ou produzir insurreição que modifiquem a configuração do *campo* sem, no entanto, suprimir as relações de poder. Adicionando a hipótese de que também há uma dimensão repressiva no poder, as relações de poder podem ser compreendidas como: condições de dominação precisas para conduzir e determinar condutas. Para Foucault, as relações de poder

61 FOUCAULT, 1995a.

62 FOUCAULT, 1995a, p. 243.

63 CASTRO, 2016.

sempre possibilitam resistência e, devido a isso, são diferentes das relações de violência ou dominação<sup>64</sup>. No entanto, a sujeição, mesmo com suas liberdades e privilégios internos, não é, por mais que aparente ser, uma possibilidade livre de coerções.

Segundo Agamben<sup>65</sup>, para compreender a vocação nacional e *biopolítica* do Estado moderno – dentro dos séculos XIX e XX – não se deve olhar, como ponto fundador, o homem livre e consciente, mas sua vida nua e seu processo de reificação e sujeição à governamentalidade soberana: uma ficção implícita de que do nascimento se faça imediatamente uma nação. O controle do corpo populacional e de quem se compreende, dentro deste corpo, como corpo cidadão é definido – tanto por ordem direta do Estado quanto pelas formas tradicionais vivas em seu território – e constituído dentro do Estado moderno, por mais que Agamben se esqueça de dizer, pelos conjuntos sociais privilegiados em maior nível de capital *biopolítico* – sem que este deixe de estar relacionado aos capitais econômico, político, social, simbólico etc.

O nascimento da nação moderna, do Estado moderno, é marcado pelas mudanças de organização social oriundas da forma como as sociedades modernas constituem e retificam a si próprias dentro dos processos de históricos de transformação da matéria. Com a mudança dos modos de produção, das hierarquias sociais que foram configuradas após a revolução industrial, a vida, como condição de classe, foi transformada num produto mercantilizável como qualquer outro.

Foucault lembra que o *racismo de Estado* está fundamentado sobre a ideia de ‘uma raça considerada como sendo a verdadeira e a única’<sup>66</sup>. Ainda segundo Foucault, o racismo de Estado produz e reproduz a ideia, legitimada pelo discurso social-biológico (da maneira como este é compreendido no interior do Estado, de que os indivíduos que não possuem o *patrimônio biológico*) do grupo que no interior do Estado é posto como raça normativa – são considerados uma ameaça para a continuação e perpetuação do grupo normativo; de modo a serem segregados, suprimidos e separados para que a sociedade seja normalizada sob a forma e sujeição da raça considerada verdadeira e única<sup>67</sup>. A representação do negro, em *O Nascimento de Uma Nação*, é constituída a partir das condições determinadas por sua historicidade: propriedade, produção para manutenção da própria vida e *racismo de Estado* são apenas três das formas de violência que constituem o filme.

64 1995a.

65 2002a.

66 FOUCAULT, 1999, p. 72.

67 FOUCAULT, 1999.

A *biopolítica* não está relacionada somente as formas de controle do corpo dentro da soberania do Estado moderno, uma vez que esta hipotética soberania não tem como se manter sem a reprodução da mercadoria humana produtora de lucro. O *racismo de Estado* é uma ferramenta que configura a forma física deste cidadão que pode viver, no entanto esta configuração da forma humana definida pelo Estado como cidadão é financiada, produzida, trabalhada a partir das tradições internas a formação do Estado e de sua força de produção e influência material sobre o mesmo.

Nos EUA, onde se passa a narrativa de *O Nascimento de Uma Nação*, a configuração do caucasiano como primeira forma de cidadão deste estado norte americano só foi possível devido ao domínio dos descendentes europeus sobre o território dominado e, além disso, sobre o uso da governamentalidade deste território visando a extração de lucro. A separação de raças, procedimento de exclusão determinado pelas políticas do Estado, tinham o efeito de coerção sobre a população branca estadunidense que lhe era sujeita, visto que a vida exterior a seu corpo étnico e interior ao campo territorial – isto é, a vida que não era compreendida como vida cidadã – era uma ameaça. Ameaça no sentido de que não faziam parte do mesmo grupo, da mesma cultura, dos mesmos hábitos, em suma da mesma configuração social das formas de trabalho e dividiam o espaço do mesmo território público. Esta coerção, no entanto, é interior à própria constituição do Estado norte americano. Descendentes de europeus viajam até outro lugar do mundo, apropriam-se deste território por meio da expropriação de quem nem nele vivia, transformam-no por meio da inserção de trabalho forçado e configuram os descendentes dos escravos como inimigos sociais dotados de atitudes opressoras e ameaçadoras.

Desde os primeiros colonizadores que roubaram e privatizaram as terras dos povos indígenas e escravizaram o povo Africano para fazer o trabalho nessas terras, os Europeus usaram a filosofia da supremacia branca para explicar e defender o genocídio e a escravidão. A grande riqueza criada pelo roubo de terra, transformando-a em propriedade privada, e pelo sequestro do povo Africano de suas casas, transformando-o em escravos e em propriedade privada, está baseada na filosofia da supremacia branca, de forma que a grande riqueza dos donos e bilionários dos EUA foi acumulada pelo extermínio dos povos indígenas e pela escravização e exploração do povo Africano.<sup>68</sup>

Em *O Nascimento de Uma Nação* é bastante evidente que a burguesia norte americana, como já disseram Machado e Costa, ocupa o lugar determinante e determinado

68 <https://anarquismocj.wordpress.com/2016/07/15/m1-eua-alton-sterling-e-philando-castile-texto-sobre-a-luta-racial-nos-eua/>.

dentro das relações hierárquicas do *campo* social expresso no filme. Griffith, que procurava agradar um público *sério e sofisticado*, não poderia deixar de representar com bons olhos o lado histórico da classe a que o cinema, enquanto mercado, almejava constituir como público. A burguesia Sulista<sup>69</sup>, herdeira e empreendedora dos valores aristocráticos forjados na Europa, teve a possibilidade, a partir de Griffith, de se ver representada, como classe imersa em densos sofrimentos, em imagens em movimento.

O que determinaria a monstruosidade dentro da representação construída por Griffith é a distância a que um determinado *status* tem em relação ao *status* posicionado no núcleo das relações de poder – a quem Griffith direciona a condição dramática. No interior destas relações – ocupado por indivíduos brancos, ricos e proprietários do produto trabalhado por outros indivíduos – a monstruosidade, dentro do direcionamento moral interno a narrativa, é definida por um conjunto de indivíduos cuja definição social ainda estava em nascimento. O negro nos EUA do início do século XX ocupavam uma posição bastante complexa, visto que haviam sido levados para o trabalho escravo. Sua condição de formação, ao contrário das colônias europeias onde havia ocorrido misturas entre as etnias europeias e as dominadas, se dava no fato de que, uma vez que se havia proibido o trabalho escravo e aos negros não havia uma forma de inserção social previamente definida pelo Estado, eram uma etnia que não ocupava, dentro desta configuração das relações de poder, posição nas relações de classe.

Para a burguesia americana do início do século XX, caucasiana e reprodutora dos hábitos europeus, os negros eram a etnia mais distanciada enquanto a similaridades culturais e, junto a isso, indivíduos sem classe social indefinida. Não eram mais escravos e, sendo uma parte de seu grupo social desempregado, não eram considerados trabalhadores ou, de outra forma, trabalhadores produtivos possíveis de serem explorados e controlados pelo salário.

Este público, *sério e sofisticado*, a que o cinema se subordinava, devido a seu potencial de financiamento da produção industrial, via nos negros a representação de tudo o que lhe era oposto – da cor de pele às condições materiais de vida. Se eles precisavam mostrar uma narrativa moralmente comovente, onde se representavam como a imagem da boa moral, era objetivo que os negros – como grupo étnico não pertencente da região dos EUA, levados à força para o trabalho forçado e que estavam passando pelo processo de formação do seu capital social – fossem a escolha precisa para a construção de um inimigo. A monstruosidade, no entanto, se encontra na própria definição e condição de definição do que é ou não aceito. A soberania burguesa caucasiana determinou que o negro era mal e o representou como inimigo.

<sup>69</sup> Cabe lembrar que a burguesia do Norte estava submersa entre o racismo, mas tinha como fonte de respiração os valores do *Capital* – para os burgueses o que valia era a extração de *mais-valia*.

O que há de perplexidade nisso é que a ação de mercantilizar o ódio étnico, por meio de uma novidade visual que era o cinema, não era, para idealizado e financiador de Griffith, considerada uma ação monstruosa – cabe ressaltar, no entanto, que muitos trabalhadores reproduziam a moral de seus patrões; no Norte, por exemplo, *O Nascimento de Uma Nação* encontrou maior resistência que no Sul (tanto no corpo burguês quanto no corpo proletariado). Neste sentido é que se pode afirmar que um dos inventos de Griffith foi o de uma nova técnica de representação das formas de exclusão.

### Montagem e Outras Coisas do Cinema

Para Sergei Eisenstein, cineasta soviético do período pós-revolução, o cinema era uma ferramenta de propagação de ideias. O principal conceito com que trabalhou foi o de montagem, elaborando sobre ele diferentes formas de aplicação prática e teórica. Para ele a montagem era a forma que melhor serviria a construção e expressão de ideias pelo cinema. O cinema como ferramenta discursiva. Ele pensa a montagem como uma relação que produz sentido a partir de um conflito, de um embate de forças entre os objetos representados, descrito pelo cineasta como um *contraponto visual*<sup>70</sup>.

Este conflito, esta batalha, esta relação de poder representada no interior de um trabalho filmico é organizado desde a escolha dos objetos que o compõe, de seu lugar dentro das relações de força historicamente construídas. As representações internas a narrativa de um filme são constituídas, dentro desta perspectiva, de força simbólica capaz de direcionar e produzir efeito de ação concreta sobre seu espectador. Para Eisenstein, diferentemente de Griffith, acreditava que o cinema é uma maneira de demolir as “limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para ideias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases”<sup>71</sup>. Para o cineasta soviético o cinema é mais um trabalho humano que vive em relação com a totalidade dos trabalhos humanos. Assim, as *limitações tradicionais* correspondem tanto ao ordenamento formal e técnico, quanto as relações humanas. Griffith era crítico, assim como Eisenstein, do aspecto tradicional da história. No entanto, e é aqui que encontramos suas *limitações tradicionais*, sua posição era objetivamente conservadora e sectária em contraste com o experimentalismo de Eisenstein.

70 EISENSTEIN, 2002b.

71 EISENSTEIN, 2002b, p. 70.

Eisenstein define cinco métodos de montagem<sup>72</sup>: 1. *Montagem Métrica*; 2. *Montagem Rítmica*; 3. *Montagem Tonal*; 4. *Montagem Atonal*; 5. *Montagem Intelectual*. As descrições das formas de montagem pensadas por Eisenstein talvez não venham a servir precisamente para análise em curso, mas se elas foram pensadas e praticadas pelo cineasta soviético uma de suas referências, e condições de possibilidade teórica e prática foi o trabalho de Griffith.

A *montagem métrica* é formada pela medida do plano, por seu comprimento em relação aos outros planos justapostos em série, tal como a organização de uma fração que determina a duração de tempo deste plano<sup>73</sup>. É um critério de avaliação técnico que visa a organização metódica dos planos a partir de sua duração, garantido o entendimento de medida por parte do montador.

*Montagem rítmica*, por sua vez, é definida pela “especificidade do fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência”<sup>74</sup>; trata-se da organização do modo pelo qual um ato ou exposição será repetido em uma montagem de planos, onde “o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro”<sup>75</sup>.

Na montagem tonal o movimento no interior de um fragmento é definido por seu tom geral, pela especificidade do tema: “o conceito de movimento engloba todas as sensações do fragmento de montagem”<sup>76</sup>. É uma compreensão da montagem que reconhece um determinado assunto, tema específico, como proposição expressa dentro de um plano interno a sequência montada.

A montagem atonal nasce “do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade”<sup>77</sup>; a montagem atonal é produto do conflito entre um tema e sua contradição. Se o plano tonal é o assunto, tema específico, entre os planos montados o atonal é, por sua vez, sua oposição. É uma transposição imprecisa do modelo tese e antítese. Atonalidade, em música, seria a negação da tonalidade, a negação de um de séries específicos que determinam o que é tonalidade. A oposição de um tema, a antítese de uma tese, é um outro um tema, uma tese que visa negar a anterior.

Para Eisenstein a montagem intelectual é a relação entre temas e contradições “de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais”<sup>78</sup>; uma forma de

72 EISENSTEIN, 2002b.

73 EISENSTEIN, 2002b.

74 EISENSTEIN, 2002b, p. 80.

75 EISENSTEIN, 2002b, p. 81.

76 EISENSTEIN, 2002b, p. 82.

77 EISENSTEIN, 2002b, p. 84.

78 EISENSTEIN, 2002b, p. 86.

montagem onde se “permite atacar o próprio coração das coisas e fenômenos”<sup>79</sup>; trata-se de um modo de montagem que tem por finalidade a produção de pensamentos, de conceitos, de ideias e ações sobre a representação construída. Como lembra Xavier:

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos<sup>80</sup>

A propriedade que caracteriza a montagem se encontra na relação entre duas ou mais coisas, objetos e fenômenos. Parafraseando Eisenstein: dois pedaços de filme, seja qual for o tipo, colocados juntos criam, inevitavelmente um novo conceito que surge da justaposição<sup>81</sup>. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos<sup>82</sup>. Esta relação, este conflito, esta justaposição não é a simples soma entre um plano e outro; não se trata de uma soma de objetos que formam um conjunto ou da introdução de outros objetos no interior do mesmo. Em um filme esta justaposição é um produto que emerge da contraposição, do conflito, da relação entre aquilo que está representado em um plano ou conjunto de planos<sup>83</sup>. [O objetivo da montagem é produzir sentido, e tudo aquilo que organiza um plano ou série de planos tem significado e sentido historicamente definidos, e essa divisão entre os conceitos de montagem serve apenas para definir de maneira didática as especificidades do conceito de montagem. Esta sequência didática proposta por Eisenstein nos serve – por meio de um deslocamento do campo técnico do cinema para análise histórica – para questionar a extensão de uma sequência histórica, a organização rítmica (as repetições) de suas representações, seu tema principal, sua oposição e os conjuntos de significados definidos pelo conjunto dos símbolos expressos. De outro modo: Qual a relação entre a duração da sequência e a história? Qual a organização de repetição das representações? Qual seu tema principal? Qual a oposição de seu tema principal? Quais os conjuntos de significados que constituem a relação dos temas expressos?].

A partir de *A Estética do Filme*<sup>84</sup> será reconhecido o campo como à representação de um espaço dentro de um quadro, e o fora de campo como a extensão não enquadrada deste

79 EISENSTEIN, 2002b, p. 87.

80 XAVIER, 2003b, p. 33.

81 2002c.

82 EISENSTEIN, 2002c, p. 14.

83 EISENSTEIN, 2002c.

84 AUMONT, 2011b.

mesmo espaço. Este espaço é designado por Aumont como *espaço filmico* e comporta todas as ações em campo ou fora de campo, sejam estas mostradas a partir das figuras representadas ou até mesmo dos movimentos do(s) quadro(s) – constituídos, por exemplo, pelas possíveis mudanças de posição e movimentação da câmera durante o enquadramento do espaço filmico, ou pelo corte que articula um quadro a outro.

A noção de quadro, formada a partir de uma referência material, é análoga em sua função “aos quadros de pintura (dos quais vem seu nome) e se define como o limite da imagem”<sup>85</sup>. O quadro é o que limita a representação do espaço filmico em campo. Fotograma é um quadro de imagem dentro do conjunto que forma um plano, trata-se de uma “imagem unitária de filme”<sup>86</sup>.

Segundo Aumont, montagem em sua definição restrita é a organização e articulação dos planos com uma duração determinada e em uma ordem e, em sua definição ampliada para abordagem teórica e analítica, a montagem, em sua função narrativa, é: a condição que permite o encadeamento e relação dos elementos em ação na diegese<sup>87</sup>. Plano é uma noção extensa e das várias formas de uso atribuídas a esta palavra, neste trabalho ela será reconhecida como a unidade mínima de ação em um filme montado<sup>88</sup>.

Como já foi visto a montagem possibilita, por meio das relações entre os planos organizados em série, representar acontecimentos distintos que se passam em paralelo – o que foi chamado de *montagem paralela*, categoria fundamental para a construção das convenções técnicas chamadas de linguagem cinematográfica, e que fora historicamente atribuída a Griffith.

Dentre as noções pensadas com a ajuda do trabalho de Aumont talvez *espaço filmico* seja a mais interessante para a abordagem deste trabalho. O espaço diegético de *O Nascimento de Uma Nação*, no entanto, é a representação de um espaço histórico, e não diegético, planejado e construído por Griffith – antes de um manifesto de cinema de autor Griffith já recebia, devido a propriedade que lhe foi conferida sobre o invento da linguagem, os privilégios históricos deste lugar.

Os aspectos formais relacionados ao filme – fotograma, plano, sequência, cena, montagem etc. – são, dentro da história do cinema, parte significativa do trabalho aprimorado e desenvolvido por Griffith. É neste cineasta norte-americano que muitos outros, do mesmo país ou de outras nações, encontram referência sobre a forma de como se fazer um filme

85 AUMONT, 2011b, p. 19.

86 AUMONT, 2006, p. 136.

87 AUMONT, 2011b.

88 AUMONT, 2011b.

linearmente coerente. No entanto, sob a coerência linear da narrativa e da história é preciso questionar a forma pela qual séries de acontecimentos, aparentemente descontínuos, passam a ter coerência a partir do trabalho humano.

No início do filme Griffith evidencia sua posição, objetiva que a guerra é algo horrendo e desprezível – algo que ele tenta, a sua estranha forma, evidenciar. A desunião para ele foi plantada em seu país – o qual ele determina como a totalidade do continente americano – com a chegada do primeiro africano. Como está posto nas cartelas iniciais:



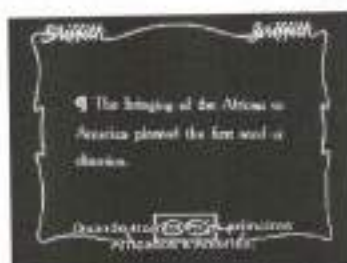
Se nesta obra conseguirmos trazer à mente os horrores da guerra,



que fique a mesma sempre como algo desprezível,



este esforço não terá sido em vão.



Quando trouxeram os primeiros Africanos à América,



plantou-se a primeira semente da desunião.

A partir de uma avaliação formal podemos constatar uma série de quadros com fundo preto postas em sequência. O objetivo destes quadros é introduzir o contexto e o objetivo o qual se tenta expressar no *espaço fílmico*, isto é: que a guerra é horrenda, desprezível e que desunião nos EUA nasceu como fruto da existência dos africanos no território do Estado. Além disso, é perceptivo nas bordas superiores o nome do autor do filme e na borda inferior, centralizado, suas iniciais – o que revela o interesse de Griffith sobre a posse da autoria de um trabalho fílmico, assim como ocorre ao autor de um livro, de um quadro, de uma música; outro aspecto interessante é o quanto seu nome torna visível quem narra a história. A hipocrisia deste discurso não teria algo a ver com a defesa dos valores aristocráticos aprendidos por Griffith em sua formação cultural?

Devido às limitações do cinema mudo este tipo de cartela era usado para contextualizar as cenas e ajudar que o fruidor entendesse o que se passava dentro do espaço filmico. Aqui a imagem em movimento ainda precisava das palavras para evidenciar o sentido a ser expresso nas imagens posteriormente montadas. As palavras, por sua vez, também estavam sujeitas as condições da imagem em movimento: o que fazia delas conteúdos imagéticos a serem montados.

A análise formal até agora ainda não pode ser de grande ajuda, os conceitos descritos neste tópico serão de maior valia nos últimos tópicos dos próximos capítulos. Compreendendo que a narrativa de um filme é a parte que determina o esqueleto de sua forma é possível avaliar que a introdução do filme de Griffith, o qual se ambicionava o caráter de obra de arte e de documento histórico oficial, expressa em seu conteúdo aquilo que será visto em seu decorrer: a formação dos EUA após a Guerra da Secessão.

Para Griffith a desunião não advém da mudança dos modos de produção que transformaram drasticamente as relações de trabalho. Griffith reproduz a supersignificação racista e culpa a existência dos negros pelas transformações passadas em seu país. Se esqueceu que as condições econômicas determinam as condições políticas, inclusive suas crises, e que a decadência dos brancos sulistas se deu por sua ausência de força dentro dos moldes do capitalismo moderno. Isto é, Griffith, que vislumbrava a força da indústria cinematográfica como forma de produção capaz de gerar lucro para seus investidores, não enxergou a sua frente que o mesmo capitalismo que permitiu ao cinema transformar-se em obra de arte – e em mercadoria – havia também destruído a possibilidade de vida aristocrática a qual os sulistas idealizavam. Os nortistas, por sua vez, haviam compreendido por meio das transformações impostas pelas imigrações e pelo avanço das indústrias que as mudanças econômicas determinariam suas formas de vida. Dentro do capitalismo manter escravos, assim como custear as despesas da saúde dos trabalhadores, não seria lucrativo para os patrões.

No entanto, para as decadentes elites brancas do Velho Sul a culpa pelos sofrimentos a que os brancos até então estavam sujeitos eram, como expressa Griffith, advindas da desunião causada pela presença dos Africanos nos EUA. O diretor ignorava que a condição de vida dos negros em seu país se encontrava, nestas circunstâncias, sob o limiar do medo e da punição. Após séculos de violências físicas e morais haveria para os negros a possibilidade de serem donos de seu próprio corpo, desde que produzissem a tão desejada *mais-valia* produzida pela exploração do trabalho. O racismo continuaria enquanto determinasse segurança dos lucros da

burguesia, enquanto fosse possível de ser vendido para pessoas que ansiavam e idealizavam a possibilidade da antiga vida aristocrática dos senhores do Velho Sul.

### A Apropriação da História e da Memória

“A defesa que Griffith fez de seu filme como obra de arte legítima, digna das elites norte-americanas, levou a defesa também de seu filme como história legítima”<sup>89</sup>. Para conseguir apoio de líderes comunitários, críticos de arte, formadores de opinião pública e da burguesia norte-americana Griffith se serviu do *status* de seu filme como obra de arte. O dispendioso custo da produção virou um dos argumentos para chamar a atenção de seu público – “era o filme mais caro e o mais longo já produzido até 1915”<sup>90</sup>.

*O Nascimento de Uma Nação* passou a fazer parte do combate sobre a propriedade das memórias da Guerra Civil norte americana. Segundo Moço, perseguindo “o discurso sobre a história ao final do conflito militar entre Norte e Sul, seguiu-se uma disputa política e cultural pelo controle da memória pública da Guerra Civil”<sup>91</sup>. A apropriação da memória sobre os acontecimentos do marco fundador dos EUA, da união forçada entre o Norte e Sul após o término da guerra, garantiria ao grupo social que o tivesse em mãos a legitimação de sua propriedade sob o *status* da verdade.

O grupo social que tivesse a propriedade de sua legitimidade em mãos poderia dispor dentro do Estado de uma verdade histórica para a formação das populações futuras. Para Moço, “o filme histórico vai sempre incluir imagens inventadas e, quando muito, verdadeiras”<sup>92</sup> no sentido de simbolizar, condensar e resumir os fatos reportando um sentido global do passado. Como filme histórico, *O Nascimento de Uma Nação* entra no conflito histórico sobre o processo de formação dos EUA enquanto documento de sua formação indenitária – podendo ou não sua narrativa ser postulada como história legítima, o que não aconteceu.

No *campo social*, onde era travado o enfrentamento sobre a propriedade das memórias social e história da fundação dos EUA, ocorreu uma alteração causada pela inserção de uma nova tecnologia de aplicação do discurso moral: o cinema clássico. Uma das características específicas desta tecnologia e de seu uso moralizante é seu fator de comercial –

89 MOÇO, 2009, p. 317.

90 MOÇO, 2009, p.317.

91 MOÇO, 2009, p.317.

92 MOÇO, 2009, p. 319; noção tomada por Moço a partir do trabalho de Robert Rosenstone.

contextualizado pela condição de produção do sistema capitalista. A memória e a história do fundamento dos EUA, da maneira que esta passa a ser contada a partir do século XX, estão intrinsecamente atreladas ao mercado. A memória e a história do nascimento de uma nação são, neste sentido, uma mercadoria. A condição do trabalho de Griffith como *contra-história* encontra força ao constituir uma forma diferente da perspectiva de história tradicional, do documento escrito pelo especialista em história autorizado a narrar a verdade legítima. No entanto se contradiz como *contra-história* ao reafirmar os privilégios e condições de classe, produzindo, portanto, uma história politicamente conservadora, sectária e de mercado.

Para Griffith o cinema era a possibilidade de representar acontecimentos e discursos, reproduzindo ideias e reificando-as na sociedade – determinando o que seria a virtude e a obscenidade, a moral e a imoralidade. Sua reivindicação *para a arte do cinema*, expressa no início do filme – vide fotogramas abaixo – e antes dos fotogramas do tópico anterior, afirma que não há por sua parte e de seus companheiros de trabalho o temor em relação a censura. Afirmam que não pretendem ofender a quem assiste ao filme *com obscenidade nem imoralidades*, demandando o direito de mostrar *o lado escuro do erro para ressaltar assim a luminosidade da virtude*. O cinema, para ele, deveria ter a mesma liberdade da escrita, arte *a que devemos a Bíblia e as obras de Shakespeare*. A obra de Griffith é mais uma obra, dentre tantas outras, que se autolegitima a determinar o que é obsceno, imoral, erro e virtude. No entanto, não seria obscenidade representar o outro como erro e fonte da imoralidade, da ausência da virtude?

A PLEA FOR THE ART OF THE MOTION PICTURE.  
We do not fear censorship, for we have no wish to offend with impudence or obscenity, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illustrate the bright side of virtue—the same liberty that is conceded to the art of the written word—that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.  
A ARTE DO CINEMA

REIVINDICAÇÃO PARA A ARTE DO CINEMA.

A PLEA FOR THE ART OF THE MOTION PICTURE.  
We do not fear censorship, for we have no wish to offend with impudence or obscenity, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illustrate the bright side of virtue—the same liberty that is conceded to the art of the written word—that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.  
A ARTE DO CINEMA

Não tememos à censura porque não pretendemos ofender

A PLEA FOR THE ART OF THE MOTION PICTURE.  
We do not fear censorship, for we have no wish to offend with impudence or obscenity, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illustrate the bright side of virtue—the same liberty that is conceded to the art of the written word—that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.  
A ARTE DO CINEMA

com obscenidades nem imoralidades mas demandamos o direito de mostrar

A PLEA FOR THE ART OF THE MOTION PICTURE.  
We do not fear censorship, for we have no wish to offend with impudence or obscenity, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illustrate the bright side of virtue—the same liberty that is conceded to the art of the written word—that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.  
A ARTE DO CINEMA

o lado escuro do erro para ressaltar assim a luminosidade da virtude.

A PLEA FOR THE ART OF THE MOTION PICTURE.  
We do not fear censorship, for we have no wish to offend with impudence or obscenity, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illustrate the bright side of virtue—the same liberty that is conceded to the art of the written word—that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.  
A ARTE DO CINEMA

É a mesma liberdade da que goza a arte escrita.

A PLEA FOR THE ART OF THE MOTION PICTURE.  
We do not fear censorship, for we have no wish to offend with impudence or obscenity, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illustrate the bright side of virtue—the same liberty that is conceded to the art of the written word—that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.  
A ARTE DO CINEMA

Essa arte a que devemos a Bíblia e as obras de Shakespeare.



## CAPÍTULO 2: A APARÊNCIA E A MERCANTILIZAÇÃO SIMBÓLICA DA VIDA NUA

*Tento imaginar quem construiu a primeira parede. O que ele tinha em mente. Ou ela. Proteção? Privacidade? Ou outra coisa.*

*Construímos nossas civilizações com paredes, que nos dão abrigo e fortaleza. Mantém distantes "os outros": as intempéries, os animais selvagens, as pessoas que são diferentes. Ao nos dividirem, as paredes nos definem.*

*As paredes separam as pessoas; e não só as paredes que construímos. Talvez as mais assustadoras sejam aquelas que não somos capazes de ver, mas em cuja existência acreditamos.*

(Neil Gaiman, *A Primeira Parede*)

### Sobre o Segundo Capítulo

Discutindo especificamente sobre a representação do negro nas artes, Agamben (que já havia citado, mas que passa a tomar maior força dentro do trabalho devido a sua discussão sobre a politização da morte), Almeida, Bourdieu, Marx, Viana são as referências constantes a maior parte do que é dito neste capítulo.

Este capítulo expressa alguns conceitos em jogo no período de formação do cinema, alguns conceitos que não são propriamente relacionados à taxionomia de palavras técnicas do cinema. Objetiva, a partir desta perspectiva, questionar o valor moral da estética e a que classe serve este valor. Além disso, pretende observar como o campo da arte reproduz em seu interior os fatores sociais determinantes de suas condições de formação.

Será discutido um importante aspecto para que o campo cinematográfico fosse construído: o sistema social no qual o cinema nasceu. Uma das importantes características de formação do cinema e, inclusive, de sua legitimação como arte, se dá pelas condições materiais e simbólicas determinadas pelo capitalismo. O *status* de arte serve ao capital cinematográfico para constituir *valor* sobre sua produção. O cinema, como forma de arte produzida no interior do capitalismo, representa o mundo, como obra ficcional ou não, a partir do ponto de vista da sociedade capitalista.

Como forma de arte que mostra o mundo a partir das condições de expressão de sua época, o cinema representa diferentes formas capital social. Entre estas formas de capital social são expressos os conjuntos de valores e tendências, posteriormente institucionalizadas ou não pelas relações sociais. Reconhecendo a problemática racista como parte constituinte do trabalho de Griffith, a partir das condições possibilitadas pelos EUA no início do século XX, cabe avaliar o que é, para o Estado, uma vida que pode ser vivida e uma vida que pode ser suprimida.

### A Vida Nua

Como já foi visto, o *racismo de Estado* é um procedimento que define a distinção de uma *raça pura* – aquela pertencente ao conjunto normativo, produzido por argumentação eugênica e pseudocientífica, dentro de um território estatizado – e de uma *raça impura* – pertencente ao conjunto não normativo, produzido pela mesma argumentação eugênica e pseudocientífica, interno ao mesmo território.

A eugenia, no sentido moderno de fundação de *campo de saber*, foi considerada durante o século XIX um *campo científico* produzido pela biologia e desenvolvido pela argumentação médica e jurídica. O princípio do pensamento eugênico era determinar o que seria uma *raça pura* e suas condições de perpetuação<sup>93</sup>. O evolucionismo era a base de sua argumentação, visto que se as espécies evoluem, entre os seres humanos haveria de se acontecer o mesmo. No entanto, aqui se encontra uma contradição com o próprio evolucionismo, visto que o fortalecimento de uma espécie se dá pela diversidade de carga genética entre os indivíduos que constituem esta coletividade – assim, um tipo de vida com baixa variabilidade genética seria mais fraco. O que dava força à argumentação eugênica eram os interesses políticos das ditas nações civilizadas. O princípio de *pureza da raça* era usado pelos europeus para argumentarem e inventarem mitos sobre sua superioridade diante dos povos colonizados – e, inclusive, entre os próprios europeus.

Os princípios eugênicos produziram durante o século XIX conjuntos de saberes utilizados pelas civilizações europeias, e entre seus descendentes nos países colonizados, para se fazer distinções sobre o corpo social constituinte do estado sobre um território – definindo, portanto, a população que preenchesse e fosse oriunda de seu espaço como *raça pura* e

---

93 BIZZO, 1995b.

aqueles que lhes fossem externos, mesmo que ali residissem por se tratar de seu território do nascimento de sua cultura ou por ter sido arrastado para o trabalho forçado, como *raça impura*. Mas não somente isso. A *biopolítica*, fundamentada pelos argumentos eugênicos, afirmava que os comportamentos, as ações, os temperamentos, as ideologias – em sentido amplo: as ações humanas – seriam determinadas pela sua condição genética<sup>94</sup>.

Para o Estado moderno, o conceito de raça passa por uma descrição biologicista. A distinção entre pureza e impureza das raças permite ao Estado estabelecer “quem deve e quem não deve viver”<sup>95</sup>. Os campos de concentração nazistas talvez tenham sido os exemplos mais gritantes da *monstruosidade soberana* durante o século XX. Agamben afirma que o uso de cobaias humanas era uma prática de produção de saber científico dentro do estado nazista<sup>96</sup> – havendo sido testados pelos médicos nazistas, sobre ciganos e judeus, uma complexa série de experimentos para avaliação das possibilidades de salvamento em alturas (onde o corpo das cobaias humanas era utilizado para se determinar o quanto o corpo humano suportaria em níveis elevados de pressão), possibilidades de sobrevivência em água gelada e, entre outros, sobre “a potabilidade da água do mar”<sup>97</sup>.

Os experimentos com cobaias humanos não foram, durante o século XX, produzidos e testados somente na Alemanha nazista. Nos EUA, durante a década de 1920, oitocentos detentos “havia sido infectados com o plasmódio da malária na tentativa de encontrar um antídoto para o paludismo”<sup>98</sup>. O Estado norte-americano oferecia a libertação ou enfraquecimento das penas aplicadas aos prisioneiros caso estes sobrevivessem aos experimentos<sup>99</sup>. No entanto, qualquer efeito destrutivo ou degenerativo produzido pelo experimento era de responsabilidade dos detentos – estes assinavam um documento cuja a função era a de forjar o consentimento que inocentasse o Estado de fazê-los de cobaias humanas. “Falar de livre vontade e de consenso no caso de um condenado a morte ou de um detento que desconta penas graves é no mínimo discutível”<sup>100</sup>. De fato, Agamben acerta ao afirmar sobre a perplexidade causada ao se avaliar a hipocrisia contida nestes tipos de documento<sup>101</sup> – poderia se estender o campo de avaliação para o próprio consentimento

94 BIZZO, 1995b.

95 CASTRO, 2016, p.304.

96 2002a.

97 AGAMBEN, 2002a, p. 162.

98 AGAMBEN, 2002a, p. 163; este é um dos exemplos comentados por Agamben para contextualizar a condição de experimentos com cobaias humanas nos EUA durante a primeira metade do século XX.

99 É reconhecido também os EUA fizeram experimentos com sífilis na Guatemala. <<https://www.ufrgs.br/bioetica/guatemala.htm>> Data de acesso: 26 de set. 2016.

100 AGAMBEN, 2002a, p. 164.

101 2002a.

populacional. Estes acontecimentos históricos, assim como o nazismo ou o fascismo, “não teriam sido possíveis sem que uma parte importante da população se encarregasse das funções de repressão e de controle”<sup>102</sup> – corpo populacional especializado (policiais, advogados, juizes, promotores etc.) ou não (políticos, clérigos, artistas, professores, cientistas, médicos etc.) nos procedimentos estatais de politização da morte, da *tanatopolítica*<sup>103</sup>.

Estes dois exemplos – um sobre a barbárie cometida em nome do genocídio étnico e outro em nome da justiça, ambos em nome do saber científico – permitem avaliar e analisar o que constitui, dentro da organização política do Estado moderno, a definição de “uma vida que pode ser morta sem que se cometa homicídio”<sup>104</sup>. De uma vida que, dentro dos conceitos trabalhados por Agamben, será chamada de *vida nua* ou *vida matável*<sup>105</sup>.

A eliminação do *patrimônio genético* foi a mais extrema forma em que a *biopolítica* trespassa o limiar que a transforma em *tanatopolítica* – isto é, uma política da morte. Suas raízes genealógicas são fundadas durante o nascimento do Estado moderno – e seu aprimoramento técnico ocorre a partir da ascensão da burguesia ao posto de classe dominante, permitindo governamentalizar, docilizar e produzir o corpo produtivo, isto é, dispor as condições de produção do trabalho sobre uma classe e as condições de sujeição desta classe ao Estado. O corpo produtivo, neste sentido, é aquele se sujeita as normas retificadas sobre o *habitus* do trabalho e do Estado. Assim, o Estado moderno toma medidas e ações que normatizam o corpo social em funções produtivas, garantido a seus súditos a condição de vida a ser mantida – condição constituída por uma configuração definida e sujeita ao seu *capital social*. A *vida nua*, ou *vida matável*, encontra-se em condição externa ao corpo normativo definido pela ordem soberana do Estado pela *governamentalização* da morte sob a égide soberana do Capital: para viver é preciso produzir, sujeito a determinações ordenadas pela vontade de quem pode lhe comprar o tempo de vida possível de ser transformado em trabalho.

O *racismo de Estado* é uma forma de exclusão que encontra na vida que, no conjunto de normas do dispositivo de governo, lhe é externa o princípio que legitima a defesa da vida que lhe é interna – definido, por meio da politização da vida e da morte, quem pode e não pode viver no território do Estado: “os organismos pertencem ao poder público: nacionaliza-se o corpo”<sup>106</sup>. O nascimento de uma nação encontra seu lugar de fundamento na definição do súdito que pode viver em seu território, distinguindo, sob o discurso da identidade nacional e

102 CASTRO, 2016, p. 304.

103 AGAMBEN, 2002a.

104 AGAMBEN, 2002a, p. 166.

105 2002a.

106 AGAMBEN, 2002a, p. 172.

de sua proteção, quem não pode viver no mesmo espaço – quem pode produzir, quem pode se relacionar e com quem pode se relacionar, quem pode estar sujeito aos privilégios ou punições determinadas pelas normas etc:

No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a distinção de certas raças como boas e outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros<sup>107</sup>

A eliminação sistematizada do patrimônio genético pertencente a um grupo étnico foi uma técnica desenvolvida e praticada durante os avanços da *biopolítica* em direção a *tanatopolítica* dos campos de concentração. Em seus fundamentos os processos de exclusão social, fundamentados sob a ótica soberana que visa a definição do súdito, se davam pelas relações de força, no caso do *racismo de Estado*, pelo exercício da força do Estado, seja pela ação de matar ou pela ação de permitir a morte. A questão de “como exercer o poder da morte<sup>108</sup>” tomaria, durante as ações da Alemanha na Segunda Grande Guerra, uma postura quase cirúrgica em que todos os indivíduos excluídos seriam levados a campos de morte sob a aprovação da população – constituindo um lugar onde a barbárie poderia ser feita.

A permissão da morte dos negros, como no caso do linchamento (vide introdução), tinha em sua constituição uma simbologia fundada no nascimento dos EUA. A representação fílmica trabalhada por Griffith reafirma e fortalece por meio do cinema os desenhos da decadente moral aristocrática ainda viva em sua nação.

### O Valor Moral da Estética

A partir de Bourdieu serão utilizadas as noções de *habitus* e *campo*. *Habitus* é conhecimento adquirido e devir objetivado de modo quase postural em sua forma prática, constituindo um capital incorporado em sua relação com o *campo*<sup>109</sup>. O *campo* é o espaço objetivo onde estão postas as relações entre cada agente e seu posto retificado (construções, objetos, formas de capital, propriedades, *habitus* e suas normas institucionais etc.), as

107 FOUCAULT, 1999, p.304.

108 FOUCAULT, 1999, p. 304.

109 2010.

heranças das relações de força que formam a dialética entre um *habitus* e outro, de um *campo* e outro<sup>110</sup>.

As relações de força entre os diferentes *habitus* posicionados no interior do *campo* determinam as transformações sofridas pelo *habitu* e pelo *campo*. Tanto o *habitus* quanto o *campo*, incorporações e retificações, são heranças históricas apropriadas e proprietárias de seus herdeiros. Desta forma as relações de força postas sobre os *campos* e sobre os *habitus* são propriedades proprietárias dos que lhes preenchem os postos.

Os primeiros filmes da história do cinema estadunidense herdaram em sua formação características retificadas de tratamento da forma estética utilizadas por seu teatro. Dentre os trabalhos apresentados por atores e menestréis, um dos que teve popularidade nos EUA foi o *Jump Jim Crow* – modelo de representação teatral popularizado no século XIX em que o negro era alvo de zombarias, situações cômicas e formas de constrangimento estereotipadas, como mercadoria de entretenimento. A expressão *To jump Jim Crow*, afirma Almeida, significa “agir como uma caricatura teatral estereotipada da pessoa negra”<sup>111</sup>.

Estes espetáculos e apresentações eram atuados inicialmente por atores brancos – e após a Guerra Civil também por negros – em *blackface* – caracterização de personagens negros pelo uso da pintura com carvão de cortiça ou tinta. Os negros já eram representados em *blackface* desde o século XIX, consoante Almeida<sup>112</sup>, geralmente em papéis de servos cuja função era o alívio cômico da apresentação.

Dentro deste *campo* foi formado um conjunto de *habitus* estereotipados e retificados como formas de atuação. Almeida<sup>113</sup> enumera e descreve alguns destes modelos interpretativos. *Jim Crow*, vindo da zona rural era o escravo e sua função se posicionava ao mesmo tempo entre a do servo e da propriedade. O *Dandy*, ou *Zip Coon*, eram representações caricatas dos negros urbanos, expressas como imitações grotescas da burguesia branca norte-americana. *Old Darky*, ou *Old Uncle*, era o chefe da família negra. Sua caracterização expressava comportamento musical e de baixa inteligência, sendo suas qualidades o comportamento amoroso e de respeito coletivo. “Sua morte e a dor que causava no amo eram temas comuns em músicas sentimentais”<sup>114</sup>. Em outros casos era o *Old Darky* quem chorava a morte de seu senhor. Este foi o personagem negro mais representado no sul dos EUA após o fim da Guerra Civil. *Mammy*, ou *Old Auntie*, era uma senhora negra, maternal e amável com

110 BOURDIEU, 2010.

111 ALMEIDA, 2011a, p.20.

112 2011a.

113 2011a.

114 ALMEIDA, 2011a, p.22.

todos e representada por homens em *blackface*. Durante a guerra civil o *soldado negro* foi outro *habitus* retificado sobre o *campo* artístico norte americano. Era uma mistura do escravo, *Jim Crow*, e do *Dandy*. "Ridicularizavam-no frequentemente por balbuciar no treinamento ou por achar que o uniforme o tornaria igual aos brancos"<sup>115</sup>. Além disso, era representado que suas habilidades em combate não eram a da luta e da coragem sendo, pelo contrário, a da fuga e da covardia. Assim como o *Dandy*, era boêmio e não levava a carreira a sério. Weschenfelder lembra que rir do outro é uma forma civilizada de agressão<sup>116</sup>.

"A ficção que se escreveu na virada do século também construiu a imagem do afro-americano como inábil para assumir os privilégios e as responsabilidades da plena cidadania"<sup>117</sup>. Thomas Dixon – escritor de *The Clansman* (1905), obra tomada como referência por Griffith para a construção de *O Nascimento de Uma Nação* –, Joel Chandler Harris e Thomas Nelson Page são três dos escritores racistas mais populares da virada do século XIX para o XX. Dixon apresentava "as piores fantasias dos brancos sobre negros bestiais"<sup>118</sup> enquanto Harris e Page representavam a dócil fidelidade dos negros enquanto escravos.

Imagens dos negros como representações cômicas, dóceis e não ameaçadoras fizeram parte da produção gráfica da virada do século XX. Imagens que expunham o contrário também faziam parte desta produção. A imagem do negro estava sendo trabalhada para ganhar caráter engraçado e comercialmente viável. A condição mercadológica de sua imagem é uma função determinante da constituição de seu lugar no conjunto de *habitus* aceitos nos *campos sociais* dos EUA.

O *campo* cinematográfico, assim como o capital cinematográfico, se apropriara destes *habitus*, destes capitais culturais, herdados dos teatros e apresentações de menestréis, da ficção literária e representações gráficas estadunidenses. O negro era o *hábitus* exterior ao *campo social* hegemonicamente branco dos EUA. Todas as condições que lhe constituíam eram objetos de teste e validação: representados como animais não eram humanos; urbanizados eram caricaturas do modo de vida burguês norte americano; sua moralidade era questionável por ser, dentro das representações, violenta ou corrupta. "A caricatura se difundiu tanto que o cinema pré-clássico sequer apresentava o ato criminoso; insinuava-se a

115 ALMEIDA, 2011a, p.22.

116 2013.

117 ALMEIDA, 2011a, p.23.

118 ALMEIDA, 2011a, p.23.

culpa dos negros apenas ao mostrá-los desfrutando dos itens que supostamente teriam roubado”<sup>119</sup>.



Dois exemplos de *Blackface* encontrados no filme de Griffith. No primeiro fotograma uma serva na casa dos Cameron. No segundo um oficial negro que tentaria estuprar a filha mais nova da família Cameron.

A estética, em função e forma plástica, representa conjuntos de símbolos pertinentes às constituições dos *hábitus* de um determinado *campo*. Sejam estas representações pertinentes devido à sua função de reificação dos aspectos morais de uma tradição, de sua oposição interna – isto é, o conjunto de pessoas que não fazem parte desta tradição e que dividem o mesmo território onde ela vive – ou de sua oposição externa – as formas coletivas a que o Estado de um determinado grupo social reconhece como inimigo nacional. O trabalho de Griffith, assim como o de muitos artistas estadunidenses que lhes são anteriores, produziram estéticas racistas veiculadas como capital artístico.

O *racismo de Estado* é o dispositivo do qual fazem parte representações estéticas e caricatas do negro e, junto a esta peça do jogo de poder, diferentes tradições de origem europeias retificavam a desmoralização sistemática por meio da violência material e simbólica sobre a constituição histórico-social do negro nos EUA. As artes (teatro, literatura, cinema etc.) eram formas de propagação dos critérios de *interdição* e *separação* definidos pela *vontade de verdade* proprietária da burguesia estadunidense da virada do século XX. O negro, nesta configuração histórica, é o outro dentro do território estadunidense. É a *vida nua* transformada em *monstro* dentro do território e o Estado diria, em intenção inversa da posição crítica de Gomes e com suas mesmas palavras, “é aquele desconhecido cuja estranheza deve ser tanta a ponto de que não suportaríamos a sua presença como outro, se tal fosse possível”<sup>120</sup>.

119 ALMEIDA, 2011a, p. 25.

120 1992, p.141.

“Um inimigo é alguém cuja história não se ouviu”<sup>121</sup>. A pele negra é, neste contexto, a pele de um corpo que, vivendo uma *vida nua*, tem sua história ignorada sendo posta como a condição de monstruosidade. É este princípio biológico, a diferença genética que determina a tonalidade da pele, que define a argumentação pseudocientífica nas relações políticas de *governamentalidade* dentro dos EUA, desde a chegada do primeiro africano – e como o racismo ainda não foi extirpado de nossa sociedade – até o presente. O negro ocupa nesta configuração histórica da *biopolítica* a condição de *vida nua*, exterior às normas do estado e internalizado como inimigo por sua diferença. É a quem não se pergunta “como é ser rotulado, definido, oprimido, excomungado e até mesmo fisicamente distorcido pela sociedade”<sup>122</sup>. A *quem* se define como o *que* e mercantiliza como símbolo e alvo das violências anteriormente enumeradas.

O valor moral da estética é definido pelas condições objetivas de produção simbólica. Os símbolos são partes que configuram aspectos corpóreos dos *habitus* – demarcando modos de agir, posturas, expressões etc. Os *campos* onde estes símbolos são produzidos – e a forma como estes são produzidos nestes *campos* – são as relações de poder, de força, retificadas pelas suas condições materiais de existência. O valor moral da estética é, como a própria estética e tudo o que a compõe dentro do capital artístico, uma mercadoria cujo *valor* é o *fetiche* de distinção dentro dos *procedimentos de exclusão* constituintes das relações sociais.

A mercantilização das formas de distinção de um grupo sobre outro – em termos de classe, de etnia, de gênero etc. – é uma das peças componentes do capital artístico. O valor moral da estética não é precisamente um *valor* – de tempo de vida, de trabalho humano, de gasto das forças do próprio corpo para a produção – mas um capital social definido pelo *valor de troca* dos símbolos para a reificação e objetivação das relações de poder – entre uma classe e outra, entre uma etnia e outra, entre um gênero e outro etc.

O capital artístico estadunidense do qual o cinema herdou partes componentes de sua própria formação, como foi visto neste tópico, constituiu formas de exclusão e constrangimento sobre as relações de classe e etnia nos EUA. As relações *biopolíticas* fundamentadas no *racismo de Estado* estavam alicerçadas em diversos *campos* sociais. A arte ocupava – entre as letras, as representações, as imagens, as músicas – um forte *campo* de propagação de ideias sectárias. O valor moral da estética é, sob a ótica do capitalismo, um espaço vazio produzido para ser preenchido pelo capital artístico.

121 SHELLEY *apud* ZIZEK, 2009, p. 49.

122 ZIZEK, 2009, p.49.

## A Mercadoria Cinematográfica

As mercadorias são, parafraseando Marx, objetos externos – coisas – com propriedades de satisfação das necessidades humanas<sup>123</sup>. “A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa”<sup>124</sup>. Para o *Capital*, não importa se as satisfações das necessidades são imediatas – objetos de consumo e subsistência – ou indiretas – meio de produção. As mercadorias são produtos do trabalho humano e possuem valor, valor de uso, valor de troca e uma espécie de magia – um fetiche – em seu entorno.

O *valor* de uma mercadoria é, para Marx, o tempo de trabalho humano e social gasto – de vida, de energia, de tempo – para sua produção<sup>125</sup>. “Enquanto valores todas as mercadorias são apenas medidas determinadas de tempo de trabalho cristalizado”<sup>126</sup>. O que determina a força do *valor* de uma mercadoria é a quantidade de tempo e esforço humano necessários para sua produção. A abstração dos processos de feitura de um filme, elemento constitutivo da *montagem invisível* do cinema e de sua forma narrativa clássica, objetiva o apagamento da presença do trabalho humano no modo em que um filme é contado; uma organização dos elementos diegéticos e de seus planos constituintes, que deveria dar conta de mostrar uma história que não evidenciasse o processo de sua construção. Para que o capital cinematográfico fosse constituído e dotado de força de transformação dentro das relações de mercado, seria preciso o desenvolvimento de formas de supressão da construção de um filme. Em outras palavras, era preciso que um filme aniquilasse a presença do trabalho que nele havia sido operado.

Toda mercadoria é dotada de uma utilidade, seu *valor de uso*<sup>127</sup>. Assim, o conjunto de utilidades – dos múltiplos modos de uso dos produtos do trabalho humano nos mais diversos aspectos – fazem parte da ação histórica que define o *valor de uso* do trabalho. As propriedades corpóreas da mercadoria “só entram em consideração à medida que elas conferem utilidade, isto é, tornam-se valor de uso”<sup>128</sup>. A abstração do trabalho humano é causada por meio da supressão do caráter útil dos produtos do trabalho, fazendo desaparecer, “o caráter útil dos trabalhos neles representados”<sup>129</sup>.

---

123 MARX, 1983.

124 MARX, 1983, p. 45.

125 1983.

126 MARX, 1983, p. 48.

127 1983.

128 MARX, 1983, p. 46.

129 MARX, 1983, p. 47.

Na virada do século XIX e no início do século XX nos EUA o cinema ocupava lugar de novidade cuja funcionalidade era, em primeira instância, comercial: o entretenimento da classe operária norte americana. O público *sério e sofisticado* ao qual se pretendia agradar para adquirir *status* de belas-artes, e fortalecimento das condições de mercado, ainda não havia sido formado. Para que houvesse a formação deste público *letrado e burguês*, o caráter útil deste produto de trabalho deveria suprimir o *caráter útil dos trabalhos nele representados*. A burguesia estadunidense só se interessaria pelo cinema caso ele atingisse a condição de arte, isto é, fazendo desaparecer o aspecto laborioso do processo de feitura de um filme. Griffith, a partir do trabalho que se convencionou a lhe dar *status* de inventor, constitui uma linguagem narrativa que visa o processo de naturalização da forma de se mostrar uma história. Uma *montagem invisível* da narrativa. Algo que só poderia ser feito, em seu contexto, se a representação não mostrasse em seu interior a labuta de sua construção. A abstração do trabalho – no sentido de supressão e aniquilamento dos processos objetivos de produção dentro da representação de um filme – era necessária para que se convencionasse uma linguagem narrativa que viesse a servir de entretenimento para um público *sério e sofisticado*. Assim, o procedimento de *separação* dentro das relações sociais não era somente de relação étnica. Sua condição de produção era a construção de características de distinção de classe.

O *valor de troca* de uma mercadoria é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de um objeto – com as características próprias que constituem seu *valor de uso* – em relação ao tempo de trabalho utilizado para a produção de outro objeto – também com conjuntos de utilidades específicas e historicamente formadas sobre ele. As condições de troca a que se pretendia estabelecer sobre o cinema, uma vez que este conseguisse o *status* de arte, era o aumento dos lucros produzidos sobre as mercadorias filmicas. Um público burguês poderia pagar mais que um público operário. Um público burguês escolheria um lugar com estruturação distinta e elitizada para assistir seus filmes, enquanto os operários ainda o faziam em depósitos, armazéns e galpões chamados de *nickelodeons* – “locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde muitas vezes os espectadores viam os filmes em pé se a lotação estivesse esgotada”<sup>130</sup>.

É importante lembrar que a incorporação de um público elitizado face ao capital cinematográfico não romperia, neste contexto, com a condição de acessibilidade comercial de um público com menor renda de capital. Do contrário, isso significaria a perda de um montante de dinheiro e, por isso, de não exploração da renda dos trabalhadores. Os

---

130 COSTA, 2009, p. 27.

*Nickelodeons*, fonte de entretenimento barata e ao preço de uma moeda, eram espaços de exibição localizados em bairros operários. Marcaram o início de atividade cinematográfica em escala industrial e mercadológica, enriqueceram “pequenos e grandes exibidores e se espalharam por todos os Estados Unidos”<sup>131</sup>. As trocas e, por consequente, os valores que lhe são atribuídos são formadas a partir das relações sociais. Os processos de distinção, afirmação e reafirmação de classe são produzidas no *campo social* e constituem capital de distinção específico para as condições de classe dos *habitus* em *campo*. Assistir a um filme fora de um *Nickelodeon* significa, em condições práticas e objetivas, não dividir o mesmo espaço com a classe trabalhadora.

O velho Marx produziu uma interessante forma de explicação crítica sobre o caráter fetichista da mercadoria. O que há de interessante nesta explicação, no caso de a relacionarmos com as condições de recepção dos produtos cinematográficos e audiovisuais, é a aparente precisão com que ela se aplica as mercadorias do capital cinematográfico e audiovisual<sup>132</sup>:

(...) a impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo ótico não se apresenta como uma excitação subjetiva do próprio nervo, mas como forma objetiva de uma coisa fora do olho. Mas, no ato de ver, a luz se projeta realmente a partir de uma coisa, o objeto externo, para outra, o olho. É uma relação física entre coisas físicas. Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não tem que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas<sup>133</sup>.

O caráter fetichista da mercadoria consiste em fazer com que as produções do cérebro humano pareçam dotadas “de vida própria, figuras autônomas, que mantêm as relações entre si e com os homens”<sup>134</sup>. No cinema, e na história do audiovisual, personagens e lugares fictícios aparentam uma potencial força de realidade sobre as emoções de seu público. Essa força de realidade sobre as emoções do público, essa magia produzida pela organização simbólica da ilusão narrativa, afeta e produz afetos sobre os consumidores do capital cinematográfico. Parafraçando Marx, a esse caráter ilusório, aparente mágico, dotado de força simbólica capaz de satisfazer as fantasias das pessoas, são aderidos produtos de trabalho em sua própria condição de produção como mercadoria e, por isso, são inseparáveis da

131 COSTA, 2009, p. 27.

132 O que se dá pelo fator subjetivo objetivado na visibilidade das mercadorias.

133 1983, p. 71.

134 MARX, 1983, p. 71.

produção de mercadorias<sup>135</sup>. O que se compra e consome ao assistir um filme é o próprio *fetich* expresso no filme.

O cinema, assim como as outras formas de arte, reproduz em suas representações as condições que a sociedade em que está inserido lhe permite mostrar. Esta arte é produto do capitalismo e, a partir das condições objetivas produzidas por este sistema econômico e político, o cinema representa os aspectos particulares ou os mais amplos das relações sociais do capitalismo. Quem produz filmes neste modelo objetivado de sociedade tematiza, como lembra Viana, “questões e fenômenos dessa sociedade, e, mesmo quando pensam outras sociedades, historicamente anteriores ao capitalismo, o fazem a partir da percepção produzida nesta sociedade sobre as demais”<sup>136</sup>.

Estas questões e temas conceitualizam um produto cinematográfico em sua organização discursiva e objetiva, desde ideias e direcionamentos simbólicos representados aos aspectos formais escolhidos para constituir o corpo das representações. Os tipos de produto cinematográfico produzidos dentro do capitalismo, obviamente, procuram fortalecer o capital cinematográfico. Assim, os temas representados em um filme serão construídos para serem vendidos a públicos distintos. Este processo de distinção simbólica, como já mencionado, é, dentro do capital cinematográfico, determinado pela força de produção e de recursos de produção definidos pela burguesia. O racismo contextualizado nas artes norte americanas da virada do século XIX para o XX é uma mercadoria, cujas condições de produção são constituídas pelo público que forma este *campo*.

O *fetich* de um filme representa o conjunto de símbolos, de temas, de formas com maior ou menor força de interação com seu público consumidor. A narrativa expressa em um filme é, ela mesma, parte do *fetich* do capital cinematográfico. Os conjuntos de personagens, de lugares e das formas representadas. Tudo isso e outras coisas mercantilizáveis relacionadas ao cinema são parte de seu *fetich*.

O *fetich* do público *sério e sofisticado* o qual Griffith procurava agradar consistia em ver representações dos negros como inimigos sociais. Em demonstrar como a moral burguesa – dotada dos valores aristocráticos sulistas – era a solução para os negros – representados como um problema social dos EUA. Uma solução capaz de se definir como *raça pura* e capaz de extirpar a impureza que vinha do outro. O *fetich* de boa parte da burguesia e da população caucasiana nos EUA era a ficcionalização de seu grupo étnico e de classe como grupo puro. A necessidade deste público era representar a si mesmo como os símbolos históricos de pureza

135 1983.

136 VIANA, 2013b, p.66.

durante o nascimento da nação a que pertenciam – não é de se espantar que Eisenstein tenha achado o público de Griffith infantil, visto que se trata de uma necessidade inútil e, portanto, uma falsa necessidade, cuja função prática foi a de estabelecer os critérios e modos de produção do capital cinematográfico.

O *valor de troca* de um filme – com uma linguagem narrativa e um modo de expressão especificamente cinematográfico – era a constituição do cinema como arte, fator crucial para seu fortalecimento como indústria e mercado. Este fortalecimento possibilitou a construção de públicos diversos e de diferentes setores do capital cinematográfico durante o século XX e início do século XXI. Possibilitou, também, a separação e a constituição de espaços distintos onde seria posicionado o trabalhador e o burguês. O capital cinematográfico hoje, no entanto, se configura como parte importante de outro dispositivo de produção de capital. O capital audiovisual abrange hoje cinema, jogos, televisão, vídeos produzidos especificamente para internet, equipamentos etc.

O *valor de uso* do capital cinematográfico está estritamente relacionado a seu *fetichismo*. O entretenimento de uma comédia, assim como a *catarse* de um drama, tanto pode agradar um público específico como ridicularizar a outro. Antes da formação do cinema clássico, os negros eram constantemente representados como alvos de comichão comercial ou terror. No caso de *O Nascimento de Uma Nação* o *valor de uso* atribuído à sua representação era, especificamente, a reprodução dos discursos de *exclusão* social determinados a fazer prevalecer a vontade de que a pureza branca fosse verdadeira.

Todo o *valor* de tempo de vida e trabalho construídos por Griffith em sua obra são historicamente formados pelas representações expressas em suas produções, naquilo que ele mercantilizou durante o nascimento do mercado cinematográfico. Um *valor* de trabalho relacionado à constituição dos conjuntos técnicos de conhecimento que serviram à produção do *campo* e capital cinematográfico. Ao mesmo tempo relacionado à construção de formas de representação de imagens em movimento com coerência narrativa, cujo intuito é fortalecer as formas de exercício da dominação. O *valor* do trabalho de Griffith e sua obra são parte significativa da história do racismo no século XX, representando sobre o negro o *fetichismo* mercadológico de *vida matável* para constituir distinção sobre sua classe e etnia.

Griffith amplificou os temores afro-americanos: mais do que os espetáculos no cinema pré-clássico, ou a circulação das personagens dos shows de menestréis nas comédias de curta-metragem, as representações dos negros em

filmes dramáticos narrativos, que lhes deram legitimidade artística e cultural, eram mais perigosas<sup>137</sup>.

Como foi visto no final do capítulo anterior: Griffith parecia ignorar como as transformações sociais e históricas do capitalismo haviam afetado e transformado as condições da vida humana. Ou – e talvez seja uma melhor afirmação – se recusava a compreender que o corpo da população branca era, neste contexto, sujeito à condição de mercadoria, pela necessidade da venda de sua força de trabalho para sua sobrevivência. Mas também pode ser que, ainda compreender, se recusasse a aceitar dividir o mesmo espaço com quem lhe fosse diferente. Ou outra coisa que não isso. Mas o racismo funciona como uma forma de assegurar a força econômica e política da população branca. E para isso corpos seriam usados para agir em nome da segurança da população que se reificava, a partir de sua força nos capitais econômicos e políticos, como hegemonia. O vigilantismo do qual foi falado na introdução deste trabalho é uma das estratégias de poder postas em exercício pela população branca dos EUA. O cinema foi uma forma de propagação dos discursos de ódio feitos para assegurar aos brancos o domínio sobre os negros. Os trabalhadores brancos não perceberam, ou talvez o tenham percebido, que na verdade asseguravam os lucros de seus patrões em troca de sua suposta segurança diante de um terror por eles mesmos fabricado e mercantilizado. Ao aceitar que uma etnia determina uma classe, cometeram o erro de não perceber que o que determina as classes são suas condições de produção.

A luta do negro norte-americano pelos direitos civis nos anos de 1960 era fervescente. Grandes lideranças ganhavam forças neste período, combatendo o racismo que vinha de muito tempo. Muito desse racismo se deu após a guerra civil americana, como subproduto desta, que foi iniciada pelos estados do sul dos Estados Unidos da América (EUA), inconformados pelo fim da escravidão, nasceu a *Ku Klux Klan*. Grupo famoso por nutrir ódio aos negros; esta irmandade tem como sua principal função a manutenção da supremacia branca, principalmente após a guerra civil, onde escravos dos antigos senhores eram agora homens livres. Embora a Constituição Americana garantisse direitos fundamentais a todos os cidadãos desde 1787, os negros tinham prerrogativas legais negadas por legislações estaduais, com base no princípio dos direitos dos estados. Um dos mandamentos desta irmandade era se opor à igualdade racial; ser a favor de um governo de brancos; ser a favor do retorno dos direitos dos homens do sul, incluindo propriedade (e de escravos) e de estar prontos para 'pegar em armas' contra o abuso de poder. Essa irmandade possuía milhares de membros em solo norte-americano<sup>138</sup>.

137 ALMEIDA, 2011a, p.55.

138 WESCHENFELDER, 2013, p. 68.



## CAPÍTULO 3: FANTASMAS

*É estranho como o nome sobrevive à pessoa, o significante ao significado, o símbolo ao simbolizado.*

(Chuck Palahniuk, *Sobrevivente*)

### Sobre o Terceiro Capítulo

Neste capítulo serão discutidas as raízes de um aspecto cultural, um capital específico, do modo de vida americano: o vigilantismo. Dada a postura tomada pelos EUA em relação ao mundo no século XX e ainda hoje, início do século XXI, já faz parte do senso comum reconhecer que uma de suas práticas políticas mais comuns consiste em construir um inimigo a ser combatido. O principal suporte deste capítulo será um dos trabalhos de Berto e Felix, onde refletem sobre o vigilantismo e linchamentos nos EUA do fim do século XIX e início do século XX. Como o *racismo de Estado* ainda continua a ser discutido Agamben também será de grande importância.

Este inimigo, como já foi visto, pode ser pertencente a seu próprio território ou a territórios pertencentes a outras nações. A questão a ser abordada nesta parte do trabalho é sobre quem foram os primeiros vigilantes a serem idolatrados no nascimento do espetáculo moderno, onde as imagens em movimento serviriam para enfatizar a barbárie, vista sob a ótica de seus produtores como atos civilizados de uma parte da população norte americana.

Desde o século XIX a Ku Klux Klan, mesmo com seu breve desaparecimento, não deixou de fazer parte do solo estadunidense. Muitas pessoas, incluindo brancos, eram contra suas práticas e sua postura extrema. Em alguns casos isso se dava pelo fato de a Ku Klux Klan representar e tentar manter vivo um passado, onde a vida era determinada pelo poder do senhor dos campos e dos escravos – aconteceu, no entanto, que aos meios de produção (a seus donos) fosse mais pertinente a mão de obra paga e não o trabalho escravo. E isso faz com que os parentes dos antigos senhores dos campos visualizem a possibilidade de viverem sob as mesmas condições dos descendentes de seus antigos servos. A Ku Klux Klan, em nome da supremacia branca, praticou o terrorismo para exercer o racismo – uma prática terrorista interna aos Estados Unidos a qual não se fala tanto (a organização, com todo seu histórico, ainda existe nos dias de hoje e se manifesta em nome da supremacia branca).

## O Bando

O melodrama encontra vitalidade “em sua condição de lugar ideal das representações negociadas”<sup>139</sup>. Bastaria olhar quem é representado como herói para saber quem se desejaria comover – ou, como já foi visto que um filme é uma mercadoria, a quem se desejaria vender em um filme o lugar herói. O espetáculo “satisfaz, ao mesmo tempo, a retórica da convocação da virtude e a prática consentida do voyeurismo”<sup>140</sup> – representando a quem compra a possibilidade de ver a si mesmo, a seu grupo, como fonte da virtude desejada.

Representada melodramaticamente dentro de parte do senso comum, há a a ideia de que as Américas teriam sido conquistadas por nobres desbravadores, assim como a ideia patriótica de que a própria nação é um lugar justo que luta para assegurar a liberdade. Filmes aos montes contaram essas histórias, não é preciso uma lista deles. A beleza dos valores dos conquistadores ou patriotas parece, de certo modo, um eufemismo, comumente expresso no campo audiovisual, que busca estetizar o fato de que os conquistadores tomaram pela força a terra onde alguém vivia, e que os patriotas são seus descendentes e buscam assegurar suas próprias liberdades e poderes sobre quem não faz parte de seu *bando*. “O problema da soberania reduzia-se então a identificar quem, no interior do ordenamento, fosse investido de certos poderes, sem que o próprio limiar do ordenamento fosse jamais posto em questão”<sup>141</sup>.

Após obter domínio e exercer a força de propriedade sobre a terra, o *bando* determina que aquele território é sua nação. Para construí-la, tira força não somente de seu grupo, mas também de outros grupos – como mão de obra paga, no sentido de que receberá terra desde que trabalhe, e mão de obra comprada, escravos vindos de outros lugares dominados por sua matriz. “O *bando* é essencialmente o poder de remeter algo a si mesmo”<sup>142</sup>. O *bando* remete a si; daí a propriedade da terra invadida e conquistada – melhor seria dizer, e o domínio sobre outros povos sob a condição de servo escravizado. O domínio, portanto, sobre como se deve viver em um determinado lugar.

É essa uma das condições de formação dos Estados americanos desde o extremo norte ao extremo sul do continente. Grupos de pessoas saíram da Europa para colonizar territórios tombados sob a posse de seus respectivos impérios, cada qual com suas características específicas. O tráfico de escravos africanos rendeu capital aos europeus e o modo de

139 XAVIER, 2003b, p. 98.

140 XAVIER, 2003b, p.99.

141 AGAMBEN, 2002a, p.19.

142 AGAMBEN, 2002a, p.116.

produção, dependente de mão escrava, somente foi trocado pelo modo assalariado durante as transformações sociais que constituíram o Capitalismo e o Estado moderno.

O modo burguês de produção, onde quem trabalha paga a própria sobrevivência vendendo seu tempo de vida reina soberano sobre o corpo da população moderna. Toda uma série de disciplinas e formas de controle da população são constituídos para que o ordenamento produtivo seja mantido. Os valores aristocráticos ficam cada vez menos rentáveis e, para viver sob configuração imposta pelas condições objetivas, os proprietários de terras que lucravam a partir da produção de seus escravos, passam a perder força diante daqueles que tem menos gastos com o corpo de seus trabalhadores – perdendo sua terra e passando por uma redefinição de classe.

No norte dos EUA era evidente que o modo de produção industrial viria ser a maior fonte de produtividade e riqueza para a nação. O modo aristocrático de produção – mantido pelas propriedades familiares – seria suprimido quer pela força de uma guerra que redirecionasse os rumos da nação ou pela necessidade imposta pelas transformações da história humana. Uma hora ou outra o modo de produção capitalista industrial iria determinar abertamente os rumos do país.

*O Nascimento de Uma Nação* conta a história dos fundamentos da nação que ocupou a hegemonia econômica de um século da história humana, um império que se determina como democracia e que, mais de uma vez, deu a si mesmo a missão de democratizar outras nações sob o conjunto de regras e normas por eles definidos – não que de fato tenham conseguido controlar precisamente o rumo das coisas sem a obstrução causada pela resistência daqueles que oprimiram, mas que, mesmo em suas falhas, determinaram muitas das transformações sofridas pelo mundo no século XX.

Os herdeiros do *bando* que a si mesmo remeteu a propriedade da terra e da vida dos seus servos (inclusive quem eram os servos e as classes de servos) se tornaram orgulhosos de sua história, da forma como a aprenderam em seus próprios *campos* familiares, e representaram a si mesmos como grandes exemplos da história humana. Griffith é mais um pedaço dessa história onde os herdeiros discursam, a partir da história por eles mesmos fabricada: os grandes feitos de seu passado e as grandes virtudes de seus antepassados. No entanto, os herdeiros do bando começavam a passar pela decadência econômica, quando agricultores brancos foram “depauperados pela perda de suas terras e arremessados a uma redefinição de suas relações sociais já não mais como proprietários, mas como arrendatários

e/ou parceiros”<sup>143</sup>. Essa decadência se dava por diversos fatores. O principal deles era a mudança das condições de produção e de domínio da aristocracia sulista e, visto que pela decadência econômica precisariam encontrar emprego para vender seu tempo de trabalho, a ameaça de concorrência fazia do mercado de trabalho um desdobramento do *racismo de Estado* – modo de vida anterior ao término da escravatura, onde brancos tentavam assegurar para si mesmos a possibilidade dos empregos. Sob a ótica do Estado ou, deslocando a posição de Agamben, sob a direção determinada pelo Capital: “corresponde nos súditos a faculdade não de desobedecer, mas de resistir à violência exercida sobre sua própria pessoa”<sup>144</sup>.

### Linchamentos

Parafraseando Agamben, ao se definir o *bando* definiu-se o bandido<sup>145</sup>, aquele que se apresentava em suas condições pragmáticas em oposição direta à propriedade do *bando* – contraditoriamente, o bandido seria aquele que fazia ao *bando* o mesmo que este teria feito durante seu período de conquista – o uso da força para a apropriação. Os herdeiros do *bando* acharam preciso encontrar formas de conter os novos *bandos* que se formavam a partir da ausência de trabalho, de comida, de condições de vida ou, como no caso daqueles que já tinham e ainda desejavam ter mais, da própria vontade. O critério utilizado para essa definição não é precisamente baseado na balança dos fatos. Pelo contrário é definido pela força política do *bando* mais forte – aquele a que se chama de Estado Nação.

Por mais de meio século os negros foram submetidos a linchamentos nos EUA. “A relação entre linchadores e vítimas aparece visivelmente demarcada por uma linha de casta”<sup>146</sup>. As condições de classe social – definidas por pela força econômica e política – do negro era constantemente atacada pelos brancos. Ação cujo objetivo era determinar o lugar social do negro em condição de classe e, dentro da organização política do Estado moderno, como raça inferior

As violências sobre a vida concreta do ser vivo, e sobre seu lugar simbólico dentro de seu espaço de coexistência social, objetivavam<sup>147</sup> “desencadear uma pedagogia da violência

143 BERTO; FELIX, 2014 p.4.

144 AGAMBEN, 2002a, p.113.

145 2002a.

146 BERTO; FELIX, 2014, p.3.

147 No contexto dos EUA do fim do século XIX e início do século XX e alguns diriam, e não encontro forma de lhes tirar a razão, que até hoje isso ocorre pelo eufemismo da democratização do outro.

com o intuito de estabelecer a reverência à moralidade puritana tradicional, à ordem e à lei<sup>148</sup>. Os linchamentos ocorreram nos EUA de maneira mais intensificada durante a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. As motivações para os linchamentos variavam desde a ruptura com a lei – principal critério tomado pelos linchadores no Oeste dos Estados Unidos – ao racismo. As linchagens praticadas pelos vigilantes no Sul dos Estados Unidos eram motivadas, principalmente, pelas ideias e práticas racistas com a finalidade de “conservar a população negra nos ‘limites de suas castas’”<sup>149</sup>. A população branca norte americana via nos negros um grupo social opositor, inimigos dentro do próprio território do Estado, que os faziam sentir-se política e economicamente ameaçados.

As investigações realizadas sobre o tema em relação ao Sul dos Estados Unidos mencionam que as suas linchagens, em sua etapa mais acentuada, especificamente entre os anos 1870 e 1930, apresentaram um objetivo social além daquele que provocava a violência imediata (frequentemente, a violação, ou mesmo o relacionamento, de uma mulher branca por um homem negro): o ajuste da população negra nas fronteiras de sua etnia, uma vez que os brancos sentiam-se ameaçados pelos negros em duas frentes: no mercado de trabalho e no poder<sup>150</sup>.

As mudanças do modo de produção constituíram um contexto em que, para a o mercado, a mão de obra a que se desejava para o trabalho era que fosse possível de ser comprada. Não seria tão lucrativo para os detentores dos meios de produção a constante contratação de pessoal especializado e vindo de uma etnia específica. Os mais conservadores até tentaram manter sob o cerco de seus titeres trabalhadores de uma etnia específica – visto a grande produção de valores simbólicos, cujos objetivos eram constranger os negros as mais baixas condições sociais, a perda de trabalho do trabalhador branco para o trabalhador negro era motivo de humilhação dentro deste contexto social (no entanto o patrão, racista conservador ou racista liberal, continuava com seus lucros).

Se havia um aumento da força produtiva de negros dentro das fileiras de trabalhadores, mesmo sob a condição de menor pagamento do salário – isso quando o tinham –, é porque haviam representações do próprio grupo étnico dentro dos meios de controle sociais, religiosos e políticos. As construções destes espaços de fortalecimento também eram vistas pelos brancos sulistas como ameaças a seu lugar na hegemonia estatal. Este contexto revela a decadência da hierarquia social branca a partir do enfraquecimento de seus privilégios políticos, e, no caso dos trabalhadores, de suas condições básicas de vida.

148 BERTO;FELIX, 2014, p.6.

149 BERTO;FELIX, 2014, p.6.

150 BERTO;FELIX, 2014, p.4.

O linchamento, em sua condição de ação, “procede da decisão quase sempre inesperada, irrefletida, de motivação repentina e, de modo geral, imprevisível”<sup>151</sup>. No entanto, é preciso observar que se trata de uma tendência silenciosa da qual todos, principalmente num período tão extenso de práticas de linchagens, têm consciência. Deleuze havia dito que “a tendência se satisfaz na instituição”<sup>152</sup>. O longo período de linchamentos ocorridos nos EUA, principalmente sobre os negros no Sul ou sobre os infratores no Oeste, evidencia que a satisfação da tendência pode se dar tanto pela ação direta das instituições ou sobre aquilo que as instituições preferem ignorar – respectivamente a violência das ditaduras e a violência das democracias representativas, uma à qual a população apoia diretamente e outra onde se ignora os alvos das punições. Assim como a população, apoiadora ou opositora de um governo que pratique ou ignore determinadas violências, os participantes dos linchamentos “invariavelmente se escondem no ‘anonimato da multidão’”<sup>153</sup>.

(...) as alterações econômicas e sociais geridas pelo Norte enclausuraram o Sul, conferindo ideias e instituições liberais a uma sociedade sem alternativas econômicas. A ocorrência de linchamentos no Sul pós-guerra pode nos sugerir, dessa forma, uma tentativa dos brancos, atingidos pela decadência, de conservar suas linhas de casta e seus privilégios mesmo quando já não encontravam mais sentido e/ou viabilidade econômica; uma tentativa, física e simbolicamente violenta, de (re)colocar, particularmente aos negros, a inferioridade e a submissão por meio do terror advindo da brutalidade privada<sup>154</sup>.

O Sul, até a metade do século XIX, não havia incorporado de todo as condições de produção determinadas pelo capitalismo. A indústria era fraca – ou quase inexistente – e parte significativa da população e do comércio se mantinha das produções de fazendas de criação de gado e produção de algodão. Os donos das grandes terras, concedendo condições de vida e favores, eram dotados de domínio sobre o corpo social a seu redor – seja pela condição de em suas terras serem produzidas as coisas das quais seus trabalhadores precisavam, seja pelo direito de propriedade sobre a vida dos escravos. A vitória do Norte sobre o Sul fez que com o poder, aparentemente inquestionável, da aristocracia sulista fosse drasticamente reduzido e, entre estes que perderam o domínio advindo do *status* de proprietário da terra e da vida de escravos, sobreviveram aqueles que se adaptaram ao modo de vida burguês. Se o trabalho passaria a ser pago e o trabalhador seria responsável pela manutenção de sua vida, as margens de lucro seriam maiores quanto maior fosse a produção e menos se pagasse por elas – daí a

151 BERTO;FELIX, 2014, p.3.

152 DELEUZE, 2004a, p.17.

153 BERTO;FELIX, 2014, p.3.

154 BERTO;FELIX, 2014, p.5.

recente exclusão do modo de produção baseado em força de trabalho escravo pôs os negros no mesmo mercado de trabalho onde viviam os brancos. No entanto, não nas mesmas condições sociais.



O alvoroço na Casa do Governo.

O partido negro controla a Assembleia de Representantes do Estado, 101 negros contra 23 brancos, sessão de 1871.



Personagens negros interpretados por atores brancos em *Blackface*.

Em *O Nascimento de Uma Nação* – vide fotogramas acima – há uma cena onde a Assembleia de Representantes do Estado é controlada pelo partido negro – ficção vinda das cabeças de Griffith e Dixon (escritor de *The Clansman*, de onde Griffith baseou seu filme). Segundo Moço, não há relato de que os negros tenham exercido domínio na política dos EUA durante o século XIX<sup>155</sup>. Dentro do fotograma a direita há o discurso sustentado no uso de um documento oficial para registrar que os acontecimentos desta cena foram inspirados em condições históricas reais e concretas. A questão, no entanto, é como este documento foi construído e o que lhe dava o valor de documento oficial. Até onde foi pesquisado não foi encontrado um caso de domínio político de um partido negro no século XIX estadunidense. As mudanças – e a construção de um movimento social com força de transformação consistente para melhoria na condição de vida dos negros nos EUA – vieram quase um século depois do suposto domínio político expresso por Griffith em seu filme.

Com o surgimento de movimentos de negros em defesa da sociedade negra como *Black Power* e os *Panteras Negras*, no meio da década de 1960, os afroamericanos aumentaram seu clamor por igualdade racial. Estes grupos se tornaram exércitos de salvação para a sociedade negra norte-americana. Defendendo esta sociedade de ataques sofridos pela Ku Klux Klan, passaram a enfrentar com armas os ataques de brancos racistas. Além disso, grupos como *Black Power* passaram a mostrar seu orgulho de pertencer à raça negra, ganhando, assim, uma identidade cultural<sup>156</sup>.

155 2009.

156 WESCHENFELDER 2013, p.69.

## Vigilantes

O vigilantismo no Oeste norte americano era mercado pela defesa dos valores morais de sua sociedade, ocupando-se de punir os infratores das leis do Estado. Esta forma de vigilância estava ligada à “dilatação das fronteiras e à ocupação do Oeste americano”<sup>157</sup>. As práticas, consideradas pelos vigilantes como justificações, eram feitas a partir “da ação de grupos organizados que infligiam valores morais e normas de conduta através do julgamento rápido e sem apelação dos membros da própria comunidade”<sup>158</sup>. A moral puritana era o princípio de autolegitimação destes grupos tanto à vigília quanto para punição. A vigilância e a punição por meio das mãos de indivíduos exteriores ao ordenamento estatal (nos EUA) são práticas com muitos casos “desde, pelo menos, o início do século XVIII”<sup>159</sup>.

A ação dos vigilantes era “um poderoso e violento mecanismo de controle social e uma pedagogia da ordem”<sup>160</sup>. O poder sobre o vigiado julgaria sua *vida nua* como produto das ações dos vigilantes – e estes seriam legitimados pelas pessoas que com eles concordassem sobre o as punições infligidas ao vigiado. A pedagogia da ordem se referia a não permitir que os costumes morais fossem infligidos, que a violência não seria somente usada através dos constrangimentos sociais, mas também pelo ato de infligir injúrias físicas e matar. Ao vigiado seria, sob os olhos dos vigilantes e da parcela social que lhes legitimasse, imposta a condição de *vida matável*.

(...) os espaços, as liberdades e os direitos que os indivíduos adquirem no seu conflito com os poderes centrais simultaneamente preparam, a cada vez, uma tácita, porém crescente inscrição de suas vidas na ordem estatal, oferecendo assim uma nova e mais temível instância ao poder soberano do qual desejariam libertar-se<sup>161</sup>.

O vigilantismo característico do Sul dos EUA não era somente voltado aos infratores das leis e da moral puritana – mais precisamente, a infração das leis e da moral puritana era considerada por parte dos sulistas a diferença de cor da pele. As ideias eugênicas faziam parte dos círculos de conversas das elites sulistas e de quem frequentasse seus círculos sociais. Os negros eram observados, julgados e, se assim fosse a vontade dos vigilantes ou da sociedade, punidos nas terras onde a decadência era imposta pelo capitalismo a todos brancos –

157 BERTO;FELIX, 2014, p. 6.

158 BERTO;FELIX, 2014, p. 6.

159 BERTO;FELIX, 2014, p. 6.

160 BERTO;FELIX, 2014, p. 7.

161 AGAMBEN, 2002a, p. 127.

trabalhadores ou burgueses que imitavam a vida aristocrática europeia. Para seus vigilantes, os negros eram uma ameaça por terem força de trabalho para vender, por terem raízes culturais diferentes, por serem, de uma raça dita inferior. As inscrições da vida das comunidades negras norte americanas seriam feitas através de uma história onde seu sangue seria derramado numa série de violências. Ao serem libertos da condição de escravos estavam sujeitos à vigilância social e às punições das comunidades que se consideravam soberanas. Como lembra Passeti, “o acesso à igualdade de direito é sempre desigual”<sup>162</sup>.

Quando o vigilante decide quem deve ou não deve ser morto, ele se coloca no lugar soberano capaz de definir o valor da vida. Na biopolítica, na política moderna, “soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal”<sup>163</sup>. Ao definir o desvalor da vida do negro, a Ku Klux Klan legitima a si mesma como poder soberano sobre esta vida – resquícios do passado de proprietários da vida dos escravos. Agamben lembra que a vida e a morte, assim como quem deve ou não morrer, são conceitos políticos<sup>164</sup>, isto é: a ordem social define o direito sobre a vida dos vivos – quem pode viver, quem deve morrer, o que é considerado morte<sup>165</sup>.

A ação ilegítima de decidir por si quem deve sofrer as punições faz parte dos costumes encontrados no alicerce da moral puritana norte americana. No entanto, o *racismo de Estado* produziu resquícios ecoados e sentidos até os dias atuais. A autolegitimação da moral puritana ao flagelo é uma herança reificada sobre seus costumes. Parafraseando Agamben: a *vida nua*, incondicionalmente exposta a ameaças de morte, encontra-se em estreita relação com o poder que a define como vida matável<sup>166</sup>. O poder do vigilante define o vigiado.

A Ku Klux Klan se divertia aterrorizando os negros, estes eram detestados pelos membros do clã por serem ‘preguiçosos, inconstantes e economicamente incapazes e, por natureza, destinados à escravidão’. Não raramente usavam a violência. Por meio de linchamentos, passaram ao terrorismo escancarado. Violência, assassinatos, estupros, bombas incendiárias a residências de negros, todo este terror acabou criando a própria derrocada da irmandade<sup>167</sup>.

A Ku Klux Klan, organização branca que se postava valores de paladinos da justiça, definiu que os escravos libertos e seus descendentes não seriam dignos de vida, uma vida

162 2003a, p.142.

163 AGAMBEN, 2002a, p.149.

164 2002<sup>a</sup>.

165 Em seu *Homo Sacer* o pesquisador comenta o caso da morte cerebral – conceito que modifica drasticamente as noções éticas sobre a vida e a morte, mas que necessita da autorização política para ser posto em prática. 2002a.

166 2002a.

167 WESCHENFELDER, 2013, p. 68.

indigna de viver. Lutou para que houvesse o extermínio do que eles consideravam *raça impura* e fixou sobre o imaginário, sobre as raízes da identidade estadunidense, a vigilância como *habitus* – ao ponto em que as narrativas sobre vigilantes fazem, ainda hoje, parte significativa da história do cinema e da literatura. Sua simbologia, a de vigilantes fantasiados responsáveis por fazerem a justiça que o Estado não faz, abriu espaço para formação de toda uma cultura pop de vigilantes mercantilizados, justamente, pelo capital cinematográfico – qual seria a raiz genealógica de personagens como Justiceiro, Batman, Super-Homem, Capitão América etc.?

Pode se dizer que dentro da cultura norte americana a Ku Klux Klan foi a primeira organização de vigilantes fantasiados. Alan Moore, em seu quadrinho crítico *Watchmen*, já havia feito esse comentário. Em sua ficção é criado um jornal interno a seu espaço imaginário – cujo nome é *New Frontiersman* – que afirma que os heróis fantasiados são “descendentes diretos da Ku Klux Klan”<sup>168</sup>. Em sua narrativa Moore evidencia uma série de problemas característicos dos vigilantes, suas perversidades e hipocrisias. Em um dos capítulos do livro escrito por um dos personagens a seguinte afirmação sobre os vigilantes é feita: “éramos loucos, éramos pervertidos, éramos nazistas, tudo aquilo que as pessoas comentam”<sup>169</sup>.

Na construção dos personagens de *Watchmen*, dado a profundidade crítica que o trabalho tomava, era preciso levar em conta “sua política, sua sexualidade, sua filosofia e todos os fatores em seu mundo que haviam dado forma a essas coisas”<sup>170</sup>. Dessa forma os personagens da narrativa de Alan Moore expressam profundamente o que define um vigilante – radicalismo político, moralidade e intolerância sexual etc. Para Moore e Gibbons discutir esses personagens era impossível sem discutir suas circunstâncias de formação em seu mundo. A parte interessante da narrativa de Moore é que, entre o conjunto de vigilantes por ele criado, poucos questionam a vilania de suas ações disfarçadas de caráter heroico, poucos questionam a própria hipocrisia – e estes personagens que julgam suas próprias ações são os motores de sua narrativa.

É importante observar, parafraseando Moço<sup>171</sup>, que *O Nascimento de Uma Nação* foi um filme que contribuiu para o ressurgimento da Ku Klux Klan durante o início do século XX. A partir da narrativa de Griffith os herdeiros (dos ultrapassados valores aristocráticos sulistas) ainda pretendiam lutar pela supremacia branca. O extremismo racista serviu para reafirmar a posição de muitas pessoas que consideram o filme de Griffith constrangedor.

168 MOORE;GIBBONS, 2011e, p. 274.

169 MOORE;GIBBONS, 2011e, p. 70.

170 MOORE;GIBBONS, 2011e, p. 417.

171 2009.



Griffith também expressa uma circunstância de formação para seu grupo de vigilantes fantasiados, a Ku Klux Klan, em seu *espaço filmico* – como pode ser visto nos fotogramas da página anterior. Há um tipo de cena comum a filmes de super-heróis, onde é mostrado como os personagens tomam a decisão de começarem a agir em nome de suas ideias de justiça – seu treinamento, um trauma de infância, algum outro tipo de acontecimento tomado como ponto chave de sua decisão. Logo depois é expresso quem são seus inimigos e o que se objetiva a fazer com eles. Ben Cameron, o paladino da narrativa Griffith, sofre as dores da decadência de sua casta (o que na narrativa não acontece por conta da mudança dos modos de produção, mas pelo fato dos negros terem sido libertos) e ao ver algumas crianças brincando de fantasma tem a ideia de – junto a alguns de seus companheiros – se fantasiar como fantasma guerreiro para aterrorizar os negros. As fantasias do personagem ocupariam o lugar das fantasias de Griffith sobre a Ku Klux Klan ter nascido para proteger a *nobre* população sulista.

Por algum motivo desconhecido Griffith associa o domínio negro existente no interior de seu *espaço filmico* a anarquia. Determinando como atitude anárquica dos negros ter domínio sobre os dispositivos do Estado – como a política e a força militar. Dentro de seu mundo imaginário e por meio de suas imagens Griffith constituiu uma nova concepção ridiculamente contraditória de anarquia. Não se trata da tosca concepção senso comum que compreende a anarquia como o caótico terror gerado pela ausência de governo. Não se trata de uma concepção da anarquia como forma de revolta e resistência a toda e qualquer forma de governo, de totalitarismo e de domínio sobre a vida. Não se trata de uma concepção de anarquia como atitude ética de transformação e libertação da vida. A maneira ridiculamente contraditória como Griffith compreende anarquia, a partir do que é expresso em *O*

*Nascimento de Uma Nação*, é: regime totalitário de governo formado por grupos sociais minoritários<sup>172</sup>.



**O Resultado.**

A Ku Klux Klan, a organização que salvaria o sul da anarquia do domínio negro, mas não sem o derramamento de mais sangue que em Gettysburg, segundo o político e juiz de Tourgee.

Para salvar o sul da anarquia do domínio negro seria preciso o derramamento de mais sangue. A Ku Klux Klan seria responsável por esta salvação. Hoje se fala muito sobre o extremismo religioso dos mulçumanos, mas as raízes do ódio e do terrorismo moderno, se relacionados a religião, estão fundamentadas em nome do Cristianismo. A Ku Klux Klan seria, por assim dizer, uma versão ilegítima da *santa inquisição*, intencionando fazer o mesmo esta teria feito em seu passado num tempo onde suas práticas seriam consideradas criminosas – por mais que só viesse a ser tratada dessa maneira após longas batalhas das minorias afroamericanas.

O negro, personagem anarquista totalitário que domina o branco sulista, é o inimigo a ser combatido pelos paladinos dentro do *espaço fílmico* de Griffith. Não seria preciso perguntar porque haveria de ser anarquia os negros terem os mesmos poderes dos brancos

172 Cometendo uma digressão anacrônica: imagine o que Griffith diria hoje se tivesse acesso a redes sociais como o facebook ou um canal no youtube. Estaria sentado em frente a uma tela qualquer e veria as fotos de negros trabalhadores, de mulheres feministas ou não, homens e mulheres se beijando em qualquer possibilidade combinatória dos gêneros, brancos que conviveriam com pessoas não brancas sem tentativa de exercício de poder, mulçumanos, espíritas, xintoístas, budistas, agnósticos, ateus etc. Após horas de panelas batidas e de brigas com vizinhos – partidários de qualquer outra mercadoria política liberal que tivesse o nome iniciado com *partido* – postaria algum vídeo ou comentário no twitter falando como a moralidade estava em ruínas por conta da anarquia totalitária das minorias. Sobre como eram bons os tempos dos senhores de escravos onde o chicote e a legitimidade do uso da força física e moral sobre as posses – compreendidas neste sentido também como pessoas (escravos, mulheres, crianças) – era um direito de todo homem de bem. Seus seguidores – que o chamariam de mito – iriam defendê-lo e alguém o responderia, fazendo-o pouco tempo depois tornar-se um *mem* com semanas de validade – alguns perguntariam para outros, após a validade acabar, se ainda se lembravam do Griffith e a maioria das respostas de quem não seria um de seus seguidores seria: não.

dentro do Estado. Sobre a posse dos poderes do Capital ou do Estado não haveria anarquia alguma independente qual fosse a etnia. É anárquico, no entanto, se rebelar contra qualquer forma de governo – seja da ordem do Capital e do Estado. Seria anárquica qualquer revolta contra a supremacia, assim como seria anárquico contradizer qualquer forma de exclusão que defina o que faz nascer uma nação. Neste contexto, sobre estas condições históricas seria anárquica qualquer revolta contra a supremacia branca e as formas de exclusão, definidas pela burguesia e pelo passado aristocrático do velho sul (e não sem a participação de seus trabalhadores), que permitiram a formação dos EUA.

É preciso lembrar ainda mais que as ações da Ku Klux Klan são a reprodução de um tempo onde somente os ricos cristãos brancos radicais teriam lugar de poder na sociedade, sendo servidos por companheiros que gozavam os privilégios de sua caridade – mecanismo de controle do rebanho branco sem a propriedade de fazendas e outras formas de obter lucro no lugar onde viviam. A política de controle sobre o corpo da população começa sobre sua condição de propriedade do Estado – era este dispositivo que permitia durante a escravatura a venda de vida humana para trabalhos forçados.



Membros da Ku Klux Klan em sua primeira ação de terror em *O Nascimento de Uma Nação*.



Fotograma extraído de trecho de *Triumph Of The Will* (1935) - filme feito durante o nazismo pela cineasta alemã Leni Riefenstahl.

Nos dois fotogramas acima é perceptivo uma similaridade dos gestos. No fotograma a esquerda trata-se da primeira ação organizada da Ku Klux Klan dentro *espaço fílmico* de Griffith – os membros da organização vão intimidar dois personagens negros. Um dos vigilantes levanta a mão esquerda para cima, gesto similar a uma saudação usada por parte significativa da população alemã durante o domínio nazista. O fotograma a direita mostra Hitler com a mão levantada para cima saudando a vitória – *sieg heil*. Em ambos os casos se tratam de dois filmes que tentam propagar posições sectárias, cujo intuito é a aplicação radical

das práticas de exclusão fundamentais, como herança ou manutenção, do *racismo de Estado*. As práticas da Ku Klux Klan precedem sua existência, elas procuram a possibilidade de retorno a uma instância de possibilidades sociais em que não seria crime remover a vida de pessoas que se recusassem a lhe servir. Assim, pode se dizer que a política em vias de morte da escravatura e da aristocracia branca encontrou força para sobreviver em grupos nascidos de sua própria decadência – fora do *campo* político brancos em ruínas fizeram terrorismo em nome de uma política do passado. A política de domínio sobre o corpo populacional, no entanto mudou, e sua prerrogativa seria a de impelir sobre o cidadão vivente do Estado a possibilidade de venda de sua força de trabalho – o estranho conceito de liberdade da modernidade: liberdade de vender ou não sua força de trabalho para quem detém de algum modo meios para extrair a produção de seu corpo. Sob a ótica do capitalismo todo o corpo da população vivente, não dotada da posse dos meios de produção de mercadorias, são corpos de possíveis servos que devem ser direcionados a produção. A postura do racismo praticado pela Ku Klux Klan é a de que os brancos em sua supremacia deveriam ser servidos pelos não brancos – uma recusa a realidade de que, sob a égide de capitalismo até mesmo o corpo branco é uma potencial ferramenta de produção de capital numa tentativa de manterem ou constituírem privilégios ao mesmo tempo aristocráticos e burgueses. Com palavras escritas por Passeti: “o povo soberano é a aparência do domínio de uma classe sobre outra<sup>173</sup>”. A *monstruosidade* da soberania consiste no desejo e no exercício do domínio.

---

173 2003a, p. 190.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE FRUTOS AINDA ESTRANHOS

Em 2016, um século e um ano após a primeira exibição de *O Nascimento de Uma Nação*, se espera o lançamento de um filme com o mesmo nome, dirigido pelo ator e diretor negro Nate Parker, o qual, até o momento, tem como data de lançamento o dia 7 de outubro. Parker produz, um século após Griffith e com as técnicas por este trabalhadas, um filme cujo objetivo é tomar posição de resistência contra o racismo. A conscientização por meio da arte aparece um século depois propondo outra forma de consciência. Do racismo ofertado por Griffith para a compreensão histórica de suas fundações.

Por um lado, a possibilidade de produção de um filme histórico que trate do racismo como fundação de uma das maiores economias ocidentais. Por outro, a capacidade de adaptação do capital cinematográfico em sua mercantilização das representações. No primeiro caso, o cinema é utilizado para produzir uma representação que visa oferecer resistência a uma das brutalidades o qual havia sido utilizado em seu nascimento. No segundo, a capacidade de adaptação inerente ao *Capital* quando se trata da produção de mercadorias – o sistema de produção, que vive a partir de filmes produzidos em enlatados industriais, precisa produzir, também, conteúdo crítico, visto que também existem públicos com esta preferência de gosto.

Não é a primeira vez que um diretor trata do tema do racismo nos fundamentos da nação norte-americana. Um filme historicamente significativo, sobre o racismo e as bases de formação dos EUA, é *Within Our Gates* (1920) dirigido por Oscar Micheaux. Neste filme é narrada a história de uma mulher negra que retorna à sua cidade para ajudar dirigir uma escola para negros. Se trata de uma das produções mais importantes do *race film*, ou *race movie* – filmes produzidos entre 1915 e 1950 especificamente para o público negro norte-americano.

Ao se discutir a posição política racista de Griffith, e do nascimento da linguagem cinematográfica e dos EUA, não foram considerados outros aspectos moralizantes de *O Nascimento de Uma Nação*. Os negros no filme de Griffith não são representados como grupos familiares, exceto quando servos das famílias brancas sulistas. A construção da mulher no filme de Griffith representa a docilidade e submissão esperada pela moral aristocrática sulista e, no caso das mulheres negras, docilidade e submissão que se espera de servos. Os valores burgueses e aristocráticos que fundamentam uma ideologia da supremacia branca são os aspectos mais evidentes em seu trabalho.

Se após um século Nate Parker pode expressar para públicos distintos um filme, que fale sobre as contradições e intolerâncias que formam o nascimento de uma nação, isto se dá numa sociedade em que as contradições étnico-raciais, assim como as de classe, ainda não foram superadas. A violência da civilização presente é constantemente representada como espetáculo – o cinema, assim como outras formas audiovisuais, são heranças que se apropriam de seus herdeiros. A produção de Nate Parker, que leva o mesmo nome da de Griffith, é um uso do capital cinematográfico que tenta produzir conscientização numa sociedade onde assassinatos ainda são autolegitimados por racistas legitimados ou não a condição de vigilantes.

Em 2016 Alton Sterling e Philando Castile são duas vítimas cujos assassinatos, cometidos pela força estatal a partir de seu corpo policial, deixaram pessoas perplexas pelo mundo. Em ambos casos os homens foram mortos por policiais brancos que afirmaram estar em ameaça. A forma como suas mortes, que poderiam ser tratadas como mais números em estatísticas de mortes de negros por policiais no mundo, chocou parte significativa das pessoas que as assistiram os registros de seus assassinatos. Ambos os casos, gravados em celular (um deles posteriormente postado e o outro exibido *ao vivo* na internet), se tornam documentos históricos que evidenciam que as práticas de exclusão de classe e do racismo ainda estão reificadas em nosso tempo. Alton Sterling foi imobilizado por dois policiais brancos e, mesmo sem oferecer resistência ou ameaça, foi executado com cinco tiros enquanto estava no chão. A testemunha que gravou o vídeo era o proprietário da loja em cujo estacionamento o homem assassinado vendia CDs e, a partir de seu vídeo e testemunho, em nenhum momento Sterling ofereceu resistência ou foi uma ameaça. Philando Castile também foi morto pelo corpo policial norte americano. Um policial branco o havia parado enquanto dirigia. Estavam em seu carro sua namorada e sua filha de quatro anos. Diamond Reynolds, namorada de Castile, exibiu *ao vivo* pela internet a morte de seu companheiro.

O caso dos homens mortos só tomou reconhecimento devido as evidências filmadas por aparelhos celulares. O uso do vídeo se mostra uma possibilidade de denúncia contra o poder do Estado. No entanto, é brutal vivermos em circunstâncias em que uma pessoa tem a consciência de se manter controlada para que denunciar um assassinato *ao vivo* pela internet. É ainda mais brutal quando se percebe que, após passada a viralização dos vídeos e das notícias pelas redes sociais, os dois assassinatos parecem ter se tornado memórias inexistentes. Ainda mais brutal quando se percebe que a existência do vídeo é só uma forma de registro de acontecimentos que fazem parte da rotina histórica de vários países. O uso do

aparelho celular possibilitou, como em ambos os casos, a denúncia de dois assassinatos cometidos por indivíduos construídos pelo dispositivo estatal segurança. Isto, por sua vez, não quer dizer que houve superação da condição insidiosa onde a vida para ter valor deve se tornar investimento – capital de diferentes ordens sociais capaz de legitimar uma vida a ser vivida.

A segurança, pautada em princípios de classe, ainda é uma das bases da violência do Estado moderno. O abuso das forças policiais, e a quase e talvez inexistente investigação do uso de sua força, fez a mãe de Castile afirmar que os negros estão sendo caçados e executados pela polícia. Não se trata mais de um tempo onde vigilantes fantasiados saíam de suas casas, após um dia de *trabalho de bem*, para fazer terrorismo a pessoas cuja cor da pele é diferente. A tendência foi institucionalizada. Para que continuassem o vigilantismo, prática ilegítima, foi feito o uso do poder legítimo de vigilância. Isto é, os vigilantes autorizados, a polícia, tem o poder de punir os vigiados e, como é recorrente na história das instituições punitivas, não serem punidos por seus crimes. Fez-se das instituições de segurança o *trabalho de bem* para vigilantes que matam por motivos de classe e etnia.

Os frutos podres que nascem de uma nação se fazem ainda hoje presentes, relembrando que o Capital toma força da propriedade humana vivente no interior do território do Estado. A segurança da parcela docilizada cujos investimentos rendem lucros para instituições e corporações é a preocupação da qual se ocupam os dispositivos estatais. O preenchimento dos postos das instituições, assim como a reificação das formas de domínio por estes postos permitidas, são formas de institucionalizar tendências sectárias. *O Nascimento de Uma Nação* é um dos alicerces fundadores da linguagem audiovisual que faz parte da sociedade humana moderna, pautada na constante inscrição da vida no espetáculo. Os frutos podres do nascimento das sociedades modernas ainda se fazem presentes, desde suas formas de exploração à mercantilização dos acontecimentos e procedimentos punitivos constituídos ao longo de sua história.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua 1**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002a.
- ALMEIDA, P. R. G. **A Realização da Ambição do Negro: Oscar Micheaux, Race Pictures e a Grande Migração**. UFF, Niterói, 2011a.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Trad. Marina Appenzeller. 8º Ed. São Paulo: Papirus, 2011b.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2º Ed. São Paulo: Papirus, 2006.
- BEITLER, L. **Fotografia do Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith**. Disponível em: <[https://neaglecomm265.files.wordpress.com/2014/03/evn-192-3\\_negro-lynching-in-indiana\\_1930.jpg](https://neaglecomm265.files.wordpress.com/2014/03/evn-192-3_negro-lynching-in-indiana_1930.jpg)> Data de acesso: 06 de julho de 2016.
- BERTO, V. F.; FELIX, S. A. **Linchamento: Breve Apreciação Crítica do Ato Coletivo de Punir**. UNESP. Marília, 2014.
- BIZZO, N. M. V. **Eugênia: quando a biologia faz falta ao cidadão**. FCC, 1995b. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/857>> Data de Acesso: 13/07/2016.
- BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault**. Trad. Ingrid Müller Xavier. 2º Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- COSTA, F. C. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. SP: Papirus, 2009, p. 17-54.
- DELEUZE, G. **A Ilha Deserta e Outros Textos**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Editora Iluminuras, 2004a.
- EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. RJ: Jorge Zahar, 2002b.
- \_\_\_\_\_. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. RJ: Jorge Zahar, 2002c.
- FEDERACIÓN A. R. N. **Supremacia Branca & Antirracismo – Federación Anarquista Rosa Negra**. Disponível em: <<https://anarquismorj.wordpress.com/textos-e-documentos/teoria-e-debate/supremacia-branca-antirracismo-federacion-anarquista-rosa-negra/>> Acesso em: 06 set. 2016

- FIRST OF MAY ANARCHISM ALLIANCE. [M1-EUA] **Alton Sterling e Philando Castile – a luta racial nos EUA.** Disponível em: <<https://anarquismorj.wordpress.com/2016/07/15/m1-eua-alton-sterling-e-philando-castile-texto-sobre-a-luta-racial-nos-eua/>> Acesso em: 06 set. 2016
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.
- \_\_\_\_\_. **Os Anormais.** Trad. Eduardo Brandão. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso.** Trad. Salma Tannus Muchail. 21ª Ed. São Paulo: Loyola, 2011c
- \_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 231 -249.
- \_\_\_\_\_. **Em Defesa da Sociedade.** Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GAIMAN, N; MCKEAN, D. **Sinal e Ruído.** Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Conrad Editora do Brasil. 2011d.
- GOMES, W. da S. **Metaphors of difference.** Trans/Form/Ação, São Paulo, V.15, p. 131-147, 1992.
- HOLIDAY, B. **Strange Fruit by Billie Holiday- Lynching int the 1930s.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=98CvkS0vzB8>> Data de acesso: 06 de julho de 2016.
- MACHADO, A. **Pré-cinemas & Pós-cinemas.** Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- MARX, K. **O Capital.** Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1983.
- MEEROPOL, A. **Strange Fruit.** <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Strange\\_Fruit](https://pt.wikipedia.org/wiki/Strange_Fruit)>Data de acesso: 06 de julho de 2016.
- MOÇO, A. C. P. **O Discurso Histórico na Análise de Robert Rosenstone: O Exemplo do Filme O Nascimento de Uma Nação.** Unicamp, 2009. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2009/MOCO,%20Aline%20Campos%20Paiva%20-%20VEHA.pdf>> Data de Acesso: 13/07/2016.
- MOORE, A; GIBBONS, D. **Watchmen.** Trad. Jotapê Martins e Helcio de Carvalho. 2ª Ed. São Paulo: Panini Books, 2011e.
- NICHOLLS, B. **Introdução ao Documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP, 2005.

- NIETZSCHE, F. **Humano Demasiado Humano: Um Livro Para Espíritos Livres**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NPR. **Strange Fruit: Anniversary Of A Lynching**. Disponível em: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=129025516>> Data de acesso: 06 de julho de 2016.
- PALAHNIUK, C. **Sobrevivente**. Trad. Marcelo Oliveira Nunes. São Paulo: Editora Nona Alexandria, 2012.
- PASSETI, E. **Anarquismos e Sociedade de Controle**. São Paulo: Cortez, 2003a.
- SALLES, J. M. Prefácio in: DA-RIN, S. **O Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004b. p. 7 – 12.
- VALENTINE, G. **O Circo Mecânico Tresaulti**. Trad. Dalton Caldas. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013a.
- VIANA, N. **Capitalismo e Cinema**. In: ALCEU - v. 14 - n.27 - p. 66 a 76. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2013b.
- XAVIER, I. **O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.
- WESCHENFELDER, G. V. **Os Negros nas Histórias em Quadrinhos de Super-heróis**. IN: **Identidade!** São Leopoldo, v.18 n. 1. p. 67-89. jan.-jun. 2013.
- WIKIPEDIA. **Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith**. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Linchamento\\_de\\_Thomas\\_Shipp\\_e\\_Abram\\_Smith](https://pt.wikipedia.org/wiki/Linchamento_de_Thomas_Shipp_e_Abram_Smith)> Data de acesso: 06 de julho de 2016.
- WIKIPEDIA. **Linchamento de Jesse Washington**. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Linchamento\\_de\\_Jesse\\_Washington](https://pt.wikipedia.org/wiki/Linchamento_de_Jesse_Washington)> Data de acesso: 13 de julho de 2016.
- WIKIPEDIA. **Blackface**. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Blackface>> Data de acesso: 07 de julho de 2016.
- WIKIPEDIA. **The Clansman: Na Historical Romance of the Ku Klux Klan**. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Clansman:\\_An\\_Historical\\_Romance\\_of\\_the\\_Ku\\_Klux\\_Klan](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Clansman:_An_Historical_Romance_of_the_Ku_Klux_Klan)> Data de acesso: 07 de julho de 2016.
- YOUTUBE. **Alton Sterling Shot! (\*Warning Graphic 18+)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CaAik-Ev13o>>. Acesso em: 07 set. 2016.

YOUTUBE. **Leni Riefenstahl: Triumph of the Will (1935)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rVaUlXfvOHg&nohtml5=False>>, Acesso em: 11 abr. 2016.

YOUTUBE. **O Nascimento de uma Nação – 1915 – legendado – Completo**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wzbwvc2z5t0>> Acesso em: 12 abr. 2016

YOUTUBE. **Philando Castile SHOT FACEBOOK LIVE KILLING**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QRC0daNvghI>> Acesso em: 06 set. 2016

YOUTUBE. **THE BIRTH OF A NATION: Official HD Teaser Trailer**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eZWlUTXB1IA>> Acesso em: 06 set. 2016

YOUTUBE. **Whithin Our Gates (1920) – Oscar Micheaux Silent Film**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h1E0NrenwAE>> Acesso em: 07 set. 2016