

Universidade Federal de Uberlândia
Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS)

Kássius Kennedy Clemente Batista

***Mississippi em Chamas e Panteras Negras no intervalo
entre História e Cinema***

Uberlândia, 2014

Universidade Federal de Uberlândia
Programa de Pós-graduação em História (PPGHIS)

Kássius Kennedy Clemente Batista

***Mississippi em Chamas e Panteras Negras no intervalo
entre História e Cinema***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito final para obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos.

Uberlândia, 2014

Kássius Kennedy Clemente Batista

***Mississippi em Chamas e Panteras Negras no intervalo
entre História e Cinema***

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Rosangela Patriota Ramos – Orientadora (UFU)

Professor Dr. Alcides Freire Ramos – (UFU)

Professor Dr. Rodrigo de Freitas Costa – (UFTM)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento dessa pesquisa. Embora ainda haja uma grande desigualdade no acesso à educação e uma grande valorização e investimento nas áreas bio-exatas em detrimento da formação crítica-reflexiva, política e humana do indivíduo, não posso deixar de reconhecer a grande ajuda que recebi. Minha primeira bolsa de estudos foi algo essencial para formar o primeiro mestre em minha extensa família.

Nesse momento, sinto uma profunda gratidão pelos professores que me acompanham há oito anos através de orientações, conversas, reuniões e conselhos, providos de grandes doses de paciência, disposição e, claro, puxões de orelha em momentos na sala de aula ou durante as pesquisas e a escrita deste trabalho. São referências em suas respectivas áreas de atuação, foram e continuam sendo cruciais no meu trajeto acadêmico. Meus sinceros agradecimentos aos professores Rosângela e Alcides.

Aos amigos, agora tão distantes, meu carinho não poderia ser maior. Sempre estiveram do meu lado e não questionaram, nem mesmo uma vez, a ausência e a correria que as tarefas cotidianas impunham. Para o “de Deus” e o Joe Phelps, meus elevadores de autoestima particular, apenas digo que mais uma etapa foi cumprida, e outras portas foram abertas.

Com minha família, meu porto seguro, não poderia haver dívida maior. O respeito para com ela é enorme. Aos encontros esporádicos entre 00h00minh e 06h00minh, almoços de domingo, conversas sobre a esquerda no Brasil, a dificuldade de comer jiló e os babacas das redes sociais. Agradeço à grande parceria em todos os momentos: não poderia ter chegado aqui sem esse imenso apoio. Mamãe, Glauco, Pedro e Adrielly, obrigado.

Agradeço, por fim, ao Prof. Dr. Rodrigo de Freitas, por ter aceitado participar da banca, e ao Cleber, pela leitura atenta de meu texto.

Para Adrielly,
minha futura esposa.

He who controls the past controls the future.
He who controls the present controls the past.

George Orwell

Who controls the present now?

RATM

RESUMO

Este trabalho analisa duas produções cinematográficas: *Mississippi em Chamas* (1988), de Alan Parker, e *Panteras Negras* (1995), de Mario Van Peebles. O objetivo é avaliar a maneira como estes diretores trabalharam temas de grande relevância histórica e a forma como os telespectadores e críticos os recepcionaram. Estes filmes se ocupam, por exemplo, da segregação racial e da luta pelos direitos civis ocorridas nos Estados Unidos. Estes temas, como se sabe, foram alvos de grandes polêmicas, e parte delas foi suscitada pelos dois filmes aqui mencionados. Este estudo tem por âncora várias questões: em que medida estas obras podem ser entendidas como “narrativas históricas”? O papel do diretor pode ser equiparado ao do historiador? Como as “verdades” que estes filmes instituem são recepcionadas pelo telespectador, e quão variáveis podem ser os posicionamentos por parte da crítica? Para lidar com estas indagações, optou-se por investir na relação entre História e Cinema, o que incentiva a revisão de antigos e intermináveis debates, sobretudo aquele que envolve o par História/Ficção.

Palavras-chave:

Panteras Negras; Mississippi em Chamas; História/Ficção; História; Cinema

ABSTRACT

This study analyzes two cinematographic productions: Alan Parker's *Mississippi Burning* and Mario Van Peebles' *Panther*. The aim is to evaluate how these directors work themes of great historic relevance and how the viewers and the critics received them. These Movies occupy themselves, for instance, of racial segregation and the fight for the civil rights occurred in the United States. These themes, how known, were target of big polemics, and part of them was created by both movies mentioned here. This study has many questions as anchors: how much these works can be understood by "historic narratives"? The director's role can be compared to the historian's? How the "truths" instituted by these movies are received by the viewer, and how variable can be the critical placements? To deal with these inquiries, it's been chosen to invest in the relation between History and Cinema, what encourages the review of articles and everlasting discussions, specially the one that involves the pair History/Fiction.

Keywords:

Panther; Mississippi Burning; History/Fiction; History; Cinema

SUMÁRIO

Introdução:

Histórico do movimento negro e da luta pelos direitos civis.....	10
Identidade, movimentos sociais e a produção cinematográfica.....	19
As representações sociais do Cinema.....	24
Divisão dos capítulos.....	26

Capítulo I: O Estado como protagonista: *Mississippi em Chamas* de Alan Parker28

1.1 – Estrutura e enredo	28
1.2 – Análise do enredo	39
1.3 – O papel do FBI na resolução do caso, a omissão dos negros e a integração da obra como memória popular	44
1.4 – As referências que garantem à obra as características de filme histórico e/ou fonte histórica.....	52
1.5 – A relação entre jornalismo, o filme e a noção de verdade nos fatos narrados	54
1.6 – Personagens.....	57
1.7 – Alguns aspectos da recepção	64

Capítulo II: Negros radicais no cinema: *Panteras Negras* de Mario Van Peebles.....73

2.1 – Estrutura do enredo	75
2.2 – Recepção e crítica	99
2.3 – Análise do enredo	103
2.4 – Personagens.....	112
2.5 – A memória	120

Capítulo III: A recepção e o Cinema enquanto narrativas históricas126

3.1 – A estética da recepção e sua utilização no cinema	126
3.2 – O filme histórico e a relação entre diretor/historiador	143
3.2.1 – Temas.....	143
3.2.2 – O cinema enquanto narrativa histórica	149
Considerações Finais	154
Fontes e bibliografia	158

INTRODUÇÃO

Histórico do movimento negro e da luta pelos direitos civis

A Constituição dos Estados Unidos da América de 1787 formalizava a criação de uma República Presidencialista e Federalista. Era a primeira experiência concreta do pensamento iluminista que iniciava o processo de expurgo do absolutismo da Europa. Seu formato permitia alterações e acréscimos (emendas) sem alterar sua essência e isso é algo digno de nota. No que tange à questão dos direitos civis, ela afirmava que “todos os homens são iguais”, contudo negros, mulheres e indígenas não participavam do processo político e tinham grandes restrições no que se refere à proteção do Estado, tendo em vista principalmente que o negro não era reconhecido como cidadão. Isso ocorreu porque muitos dos criadores dessa Carta Magna eram grandes proprietários de escravos, a começar pelo comandante do Exército Continental¹ e primeiro presidente norte-americano George Washington, e pelos deputados James Madison e John Rutledge, que tinham forte interesse em manter suas “propriedades”. Para que isso ocorresse, os negros não poderiam ter a mesma proteção estatal usufruída pelos brancos. Com base nisso, foi positivado na seção 2 do art. 1 o regime da escravidão. Além disso, a Constituição também concedia autonomia a cada Estado da federação, que poderia decidir por seu destino em vários aspectos, inclusive no tocante à mão-de-obra. Assim, os Estados sulistas, que tinham suas atividades econômicas mais ligadas à agro-exportação e a um mercado consumidor interno baixo, optaram pela manutenção da escravidão, enquanto os estados do norte, por possuírem modelo industrial mais avançado e necessitarem de uma população assalariada para consumir os produtos dessa indústria, adotaram a linha abolicionista. O desenvolvimento estadunidense durante o século XIX acentuou ainda mais as divergências entre os estados escravistas (do Sul) e os abolicionistas (estados do Norte).

Em 1857, aconteceu um dos casos mais emblemáticos do constitucionalismo norte americano. O caso *Dred Scott v.s Sanford*. O referido caso se iniciou em 1834, quando Scott foi levado pelo seu amo do Estado escravista de Missouri para o Estado livre de Illinois e, em seguida, para o Território de Wisconsin, onde a escravidão era proibida. Posteriormente, foi Scott conduzido de novo para Missouri e ali, em 1846, ele

¹ ABBOTT, W. W., CHASE, Philander D. e TWOHIG, Dorothy. *The Papers of George Washington, Revolutionary War Series, vol. II*. Charlottesville. University Press of Virginia, 1996, p. 354.

moveu uma ação pela sua liberdade, fundamentado no fato de ter vivido em Estados livres. Ou seja, por ter vivido em estado não escravista, Dred Scott considerou-se livre, sob a premissa de que não se pode perder a liberdade conquistada. O caso chegou ao Supremo Tribunal, que sentenciou não ser Scott cidadão nem de Missouri nem dos Estados Unidos e não poder, por conseguinte, mover ação em tribunais federais. Esse caso refletiu bem o pensamento dominante da época, e ainda nos dias de hoje é sempre lembrado quando se trata da questão de igualdade racial nos EUA. Absurdamente, foi decidido que os negros seriam coisas, objetos de propriedade, comprados e vendidos, antes e depois da independência, antes e depois da constituição.

Durante todo o século XIX os Estados Unidos aumentaram seu território através da Guerra México-Americana (1846-1848), da compra de territórios da França, Rússia e Espanha, de acordos com a Inglaterra além da ocupação violenta de territórios indígenas que ocasionou o grande massacre dos chamados pele-vermelha. Tudo isso aliado ao *Homestead Act*² fez com que os não-negros tivessem ainda maior possibilidade de ascensão social. Como era de se esperar, o caso Dred Scott e outros semelhantes contribuíram para acirrar ainda mais a disputa entre os estados do norte e do sul dos Estados Unidos. A questão abolicionista era o grande expoente da Guerra de Secessão (1861-1865) e a eleição de Abraham Lincoln para presidente dos Estados Unidos foi o elemento catalisador do conflito. "Uma casa dividida contra si mesma não pode subsistir! Acredito que este governo não poderá subsistir permanentemente meio escravo e meio livre."³

O cerne do conflito - a questão abolicionista - não pode ser ingenuamente compreendido como disputa entre os que desejavam o fim da escravidão, por ser ela imoral e vergonhosa, e o opróbrio da humanidade que desejava a manutenção do regime escravista por considerar o negro como inferior. Norte e Sul tinham interesses econômicos e lutar pelo fim da escravidão não significava que os líderes nortistas não eram racistas (o inverso também não é necessariamente verdadeiro). A defesa da industrialização pelos Estados do Norte clamava por mão-de-obra assalariada (barata) e que pudesse, ao mesmo tempo, consumir seus produtos para movimentar a economia. O

² O Homestead Act foi uma lei aprovada em 1862, durante o governo de Abraham Lincoln, nos Estados Unidos, que estabeleceu a distribuição de terras no Oeste de forma quase gratuita, na proporção de 160 acres por família que pudesse estabelecer e viver por cinco anos. Os colonizadores tinham que ser maiores de 21 anos e cidadãos ou no processo de obtenção de cidadania (a maioria no caso de estrangeiros).

³ ABRAHAM LINCOLN - Springfield, Illinois - 17 de junho de 1858. In: WHITNEY, Frances. A *História dos Estados Unidos da América* - Segunda parte. Rio de Janeiro, RECORD, 1965, p. 9.

Sul, por sua vez, desejava manter a economia agrária voltada para a exportação e, por isso, a mão-de-obra livre não significava qualquer tipo de ganho.

Um século depois, o Partido dos Panteras Negra para Autodefesa reivindicaria a promessa de Lincoln de acabar com a escravidão e conceder 40 acres de terra e uma mula para os libertos. No primeiro dia de janeiro de 1863, o presidente decidiu que garantiria o fim da escravidão caso o norte fosse vitorioso e não se separasse do sul. O decreto de abolição pelo presidente com o fim da guerra marcou a história dos negros por meio da conquista da liberdade individual, que na época vinha acompanhada de um lote de terra de 40 acres.

Após cinco anos da mais sangrenta guerra civil do século, os Estados nortistas venceram. Os EUA iniciaram um período de reconstrução da sociedade, agora preocupados com a integração dos negros como cidadãos livres:

No caso dos EUA a liberdade não estará associada necessariamente ao final da escravidão e sim a integração social do ex-escravo a sociedade e o acesso aos direitos e a cidadania típicos de um indivíduo munido de liberdades individuais. A questão da emancipação, portanto, determinaria não só a liberdade pessoal e o direito sob si mesmo, mas também o acesso ao corpo político, e neste sentido o problema não estaria apenas em tornar os escravos trabalhadores livres, mas também em concebê-los como cidadãos ativos politicamente.⁴

A primeira medida para a integração dos negros, comprovando os interesses abolicionistas, foi o fim do regime escravocrata nos Estados Unidos, com base na Emenda nº 13.⁵ Ainda em 1865, foram aprovadas as Emendas de número 14⁶ e 15⁷: a primeira garante que os afro-americanos são “cidadão” do país e proíbe que os estados lhes neguem proteção igualitária e processo judicial justo. A segunda, por sua vez, assegura que o direito ao voto não será negado ou manipulado com base na distinção racial.

⁴ BARROS, Clarissa F. do Rêgo. *Negros no poder: voto, direito civil e eleições nos EUA*. In: *História Agora*, nº8. Rio de Janeiro. 2010, p. 4.

⁵ Não haverá, nos Estados Unidos nem em qualquer lugar sujeito à jurisdição, escravidão ou servidão involuntária, salvo como punição de crime pelo qual o réu tenha sido convenientemente condenado. Em PADOVER, Saul K. *A constituição viva dos Estados Unidos*. in: *Clássicos da Democracia*. São Paulo. IBRASA. 1964, p. 77.

⁶ Todas as pessoas nascidas ou naturalizadas nos Estados Unidos e sujeitas à sua jurisdição são cidadãs dos Estados Unidos e do Estado em que residem. Nenhum Estado fará nem executará lei que restrinja os privilégios ou imunidades dos cidadãos dos Estados Unidos, nem privará pessoa da vida, liberdade ou propriedade, sem o processo legal regular, nem negará a pessoa nenhuma dentro de sua jurisdição a igual proteção das leis. [...]. *Ibid.*, p. 78.

⁷ O direito de voto dos cidadãos dos Estados Unidos não poderá ser negado nem cerceado, nem pelos Estados Unidos nem por qualquer Estado, por motivo de raça, cor ou prévio estado de servidão. **Seção II.** O Congresso terá poder para tornar efetivo este artigo por meio de legislação adequada. *Ibid.*, p. 79.

A partir de então, o que se viu nos Estados Unidos foram os sentimentos extremistas contra uma possível igualdade de direitos. A população branca não aceitou a ideia de que um negro também fosse considerado cidadão. A disputa foi também política e judicial, pois vários casos surgiram entre brancos e negros. Em alguns Estados do Sul, foram aprovadas leis segregacionistas, legalizando o sistema que ficou conhecido popularmente como *Jim Crow*. O desejo de acabar com o latifúndio descrito pelo programa de Lincoln chamado de “40 acres de terra e uma mula”, que criariam minifúndios para garantir a produção agrícola dos libertos nunca foi implementada⁸, e os negros continuaram sem terras e com salários miseráveis, trabalhando nos latifúndios de antigos amos.

Durante todo o último quartel do século XIX, a população branca dos Estados Unidos havia concebido a cidadania como um direito universal, o que também garantia o direito à supremacia política. Com o pressuposto de um direito sobre o domínio político, os brancos passaram a se organizar criando e aprovando leis contra os negros. Estas leis retiravam o direito de voto dos negros, e criou uma segregação política de bases empíricas, ideológica, conhecida como “Separados, mas iguais”, lei que previa a segregação racial, a criação de estabelecimentos públicos distintos para brancos e negros, a separação dos locais reservados para cada grupo racial em transportes e áreas públicas e a impossibilidade da ascensão social entre os negros.

No mesmo ano em que terminou a Guerra Civil, organizações racistas começaram a surgir, criando um clima de grande medo e pânico entre os negros. Esses grupos promoviam linchamentos de negros e, depois, a morte por enforcamento em árvores, o que eles chamavam de “fruto estranho”. As fotos de negros pendurados em árvores se tornaram cartões-postais, enviados para familiares e amigos. A Ku Klux Klan,⁹ a mais conhecida dessas organizações extremistas, existe ainda hoje e estende o preconceito contra outros grupos, como os latino-americanos e os homossexuais. Com a conivência do Estado, a KKK chegou a ter, na década de 1920, cerca de cinco milhões de membros, realizando desfiles e passeatas, hostilizando os negros e pregando a supremacia branca e protestante. Além de serem condenados, linchados, torturados e

⁸ BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (Eds.). *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981, p. 199.

⁹ Criada após a Guerra Civil norte-americana na ocasião em que foi decretado o fim da escravidão nos Estados Unidos a Ku Klux Klan não foi a única organização secreta criada no período, além dessas haviam também a Irmandade Branca, a Associação’76 e os Cavaleiros da Camélia Branca. Para um estudo mais aprofundado ver: BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (Eds.). *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981, p. 199.

assassinados, a existência e atuação desses grupos inibiam, quando não impediam, as reivindicações dos negros pela luta aos direitos civis.

Colocados à margem da sociedade, que apresentava um sistema deficitário de educação, empregos com baixos salários, moradias inapropriadas localizadas geralmente em guetos, convivendo com a violência dos Estados do Sul ou nos bairros pobres do Norte, os negros começaram a se organizar no início do século XX. É certo que já no século XIX, apesar de toda a violência e conspiração, alguns negros já conseguiam estudar e se eleger como representante local, não sem muita organização, esforço e algumas leis que viriam a colaborar com a população negra, sobretudo nos Estados do Norte. Para garantir que seus direitos fossem cumpridos, além de ser absolutamente necessário para a própria defesa, os negros passaram a se organizar em grupos, movimentos e instituições.

Em 1909 foi fundada a NAAC¹⁰: *National Association for the Advancement of Colored* (Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor), que colaborava principalmente com a área da educação e com questões judiciais e procurava apontar para contradição entre as leis de isonomia e democracia americana, perante a realidade da discriminação. Anos mais tarde, a NAAC teve uma participação importante no caso de Rosa Parks, referente ao boicote ao sistema de transporte público.

A UNIA - *Universal Negro Improvement Association* (Associação Universal para o Melhoramento do Negro), criada em 1914 por Marcus Garvey, lutava para promover a independência dos negros e o retorno de alguns desses para a África. Esta associação contou com a participação do pastor batista Earl Little, pai de Malcolm X. O pensamento de Garvey, aliado às premissas da religião islâmica, chegaram a influenciar as ideias de X, que acusava o homem branco de ser responsável por todos os males da sociedade. Para ele, deveria haver uma separação entre brancos e negros, e esse pensamento influenciou muitas lideranças até a década de 1950, quando houve uma mudança na estratégia que, dentre outras coisas, levou à popularização do movimento.

Nas décadas de 1950 e 1960 Martin Luther King participou com afinco na luta pelos direitos civis, inspirando outros movimentos: o SNCC - *Student Nonviolent Coordinating Committee* - Comitê Conjunto de Não Violência dos Estudantes (que contou com a importante participação de Stokely Carmichael, antes de se integrar no grupo dos Panteras Negras em meados 1967), fundado em 1960, e o CORE – Congress

¹⁰ BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (Eds.). *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981, p. 210.

of Racial Equality (Congresso da Igualdade Racial), fundado em 1961. Ambos os grupos estimulavam e convocavam a participação de todos os cidadãos, para participarem da luta pelos direitos civis dos negros e alertar sobre a importância do direito ao voto. A participação de militantes brancos e negros confirmava o projeto universalista de igualdade para todos, por meio de manifestações e programas de educação ao cidadão. Jovens universitários faziam viagens de ônibus, junto a militantes, intelectuais e artistas, visitando os Estados do sul com o objetivo de lutar contra a segregação racial.

Martin Luther King Jr, pastor da Igreja Batista, surgiu como líder local em meados da década de 1950, com formação acadêmica e título de doutor. Ele apareceu como uma pessoa que questiona a forma como os negros eram tratados, principalmente no Sul dos Estados Unidos, mas nunca contestou a democracia americana, a Constituição e os fundadores daquela nação que, para ele, poderia se tornar uma terra de liberdade para todos. Apoiado na resistência pacífica, a exemplo de Mahatma Gandhi na luta pela independência da Índia, com sua política de desobediência civil, King fez discursos que ganharam, em pouco tempo, proporções nacionais.

Ao invés do discurso que ressalta o individualismo, King sempre utilizou o termo “nós” como arma, sobretudo para arrebanhar os fiéis para a luta que se iniciou com o boicote em Montgomery. King adaptava-se à forma tradicional de liderança negra sulina, usando a retórica evangélica empregada pelos pastores negros há vários anos, e propunha, sob influência da dogmática cristã, algo que precede o preconceito ligado à cor da pele: a cidadania americana. Esta foi uma condição que ele nunca negou, e o trecho abaixo, referente ao discurso que ele proferiu durante um boicote aos ônibus¹¹, deixa ver isso:

Em geral, aqui nos reunimos porque, em primeiro lugar e acima de tudo, somos cidadãos americanos e estamos determinados a exercer a nossa cidadania na plenitude do seu significado, devido a nossa crença profunda de que a democracia, convertida de um conceito delicado a uma ação decidida, é a melhor forma de governo na face da Terra (...) Nenhum de nós se erguerá para desafiar a Constituição de nossa nação.¹²

¹¹ O transporte público de Montgomery - segregado na época - foi atacado através do Boicote de Ônibus, deflagrado pela prisão de Rosa Parks em dezembro de 1955 por se recusar a ceder seu lugar a um passageiro branco. O caso levou a revelação do Reverendo Martin Luther King Jr.

¹² KING, Martin Luther. *Um apelo à consciência*. Os melhores discursos de Martin Luther King. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 23-24.

A postura do pastor, líder na reivindicação pelos direitos civis, não poderia criar rixas com aqueles que apoiavam sua luta, como é o caso dos presidentes John F. Kennedy e, mais tarde, Lyndon B. Johnson, que durante suas campanhas se mostraram dispostos a garantir os direitos civis às “minorias”. Essa posição adotada por King fez com que ele se manifestasse muito tarde com relação à Guerra do Vietnã. Declarar-se favorável seria uma contradição enorme. Declarar-se contra seria reafirmar as suspeitas do FBI de que era comunista, além de ser uma propaganda negativa do governo que o apoiava. A falta de posicionamento fez Luther King sofrer várias críticas de outros líderes, contemporâneos seus.

Sua opção pelo pacifismo e seu apoio à democracia em que estava inserido não implicam – definitivamente – que aceitava a situação. Na verdade, ele se mostrava inconformado, pois considerava a situação do país insustentável. O amor que ele pregava em seus discursos não era um amor romântico desprovido de análise social e estava sempre acompanhado de discursos de cunho cristão. Por ter sido um excelente orador, soube inquietar sua plateia, que se tornou sua aliada na luta pelos direitos civis:

E não estamos errados; o que fazemos não está errado. Se estivermos errados, a Suprema Corte dessa nação está errada. Se estivermos errados, a Constituição dos Estados Unidos está errada. Se estivermos errados, Deus Todo-Poderoso está errado. Se estivermos errados, Jesus de Nazaré era apenas um idealista sonhador, que jamais desceu a Terra. Se estivermos errados, a justiça é uma mentira.¹³

As habilidades com as palavras e os ideais sempre pautados no mito fundador norte-americano garantiram a King uma grande aceitação e admiração entre a população norte-americana. Até hoje é uma figura bastante lembrada, um ícone na história dos Estados Unidos, principalmente em sua história recente, em que ele foi evocado várias vezes na campanha do atual presidente norte-americano Barack Obama. A opção dos Estados Unidos por aquele que “pregava” o amor e não a violência, que agia conforme os valores defendidos pela nação, demonstra a forma como o Império¹⁴ tratava suas personagens. O único feriado nacional relacionado à data de nascimento de uma

¹³ Idem, p. 24.

¹⁴ O termo utilizado aqui advém da discussão proposta por Gore Vidal. Segundo esse autor a República norte-americana acabou em 1947 com a criação da CIA. A Guerra Fria tornou os Estados Unidos em um Império propriamente dito, ameaçando as liberdades individuais e perseguindo a própria população em nome de uma paranóia comunista. Para uma melhor discussão ver VIDAL, Gore. *A Era Dourada: narrativas do Império*. São Paulo: ROCCO, 2001.

personalidade foi criado em homenagem a Luther King. É a forma de os Estados Unidos mostrarem sua predileção por alguns em detrimento de outros.

Malcolm Little, mais tarde conhecido como X, também lutou pelos direitos civis americanos. Com um viés totalmente diferente daquele adotado por King, Malcolm X mostrou a outra face do amor. Trata-se daquele que não abaixava a cabeça para orar, daquele que não oferecia a outra face para apanhar do “opressor histórico”.

Essa religião cristã do homem branco iludiu e fez uma lavagem cerebral ainda maior do ‘negro’, levando-o sempre a virar a outra face, sorrir, a rastejar, se humilhar, cantar e rezar, aceitar tudo o que lhe era dado como lambujem pelo demônio homem branco; era ensinado a procurando paraíso na vida depois da morte, enquanto aqui na terra o senhor de escravos homem branco desfrutava esse mesmo paraíso.¹⁵

Com um discurso de viés separatista, Malcolm X trilhou um caminho mais árduo que King, em termos de aceitação. O pastor da Igreja Batista, a rigor, não tinha que convencer ninguém, uma vez que a luta pelos direitos civis se confundia com sua pregação religiosa. Malcolm X, por sua vez, falava para aqueles que não concordavam com suas ideias, acusando o homem branco de ser o próprio demônio. Além de sua conversão para o islamismo (que foi sua resposta ao chamado de luta daquele período), X teve que convencer os norte-americanos a respeito de suas ideias.

As pessoas que ouviram o líder muçulmano não aceitaram de imediato suas propostas. Sua trajetória, em meio à violência e às drogas distribuídas nos guetos do norte dos Estados Unidos, foi idêntica à de milhões de negros norte-americanos. Um ponto positivo, nas próprias palavras de X, foi falar ao “preto” através de uma religião de “preto” e mostrar que o “branco cristão” pendurava “negros cristãos”¹⁶ em árvores. Malcolm X que, em pouco tempo, aprendeu a lidar com as palavras, foi responsável por discursos vibrantes que logo ganharam destaque em cadeia nacional.

Luther King e Malcolm X apareceram num momento em que a população americana estava unida por uma causa. O movimento feminista, hippie, estudantil, negro, pacifista – os líderes Malcolm X, Luther King, o presidente John F. Kennedy, o senador Robert Kennedy com seus discursos liberais –, todos eles faziam parte de um processo que tem como pano de fundo a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã – o que pode ser concebido como um “elemento unificador”.

¹⁵ MALCOLM X. *Autobiografia de Malcolm X*. Rio de Janeiro: Record, 1965, p. 162-163.

¹⁶ Referência aos Frutos Estranhos – linchamentos de negros seguido de enforcamento e carbonização, muito comum do final do século XIX até meados da década de 1930. Comentado no item 1.3 desse texto.

Não houve exaltação do indivíduo na década de 1960. Existiu uma negação dos moldes cristalizados norte-americanos, desde a queima de *soutiens* até o uso de LSD. A sociedade americana estava se preparando para um momento revolucionário naquele período, do qual participaram várias personagens em vários lugares – das ruas ao capitólio. O sonho foi interrompido com sucessivas perseguições e assassinatos. Um após o outro, o império conseguiu superar a força (das ideias), natural do republicanismo. John F. Kennedy foi assassinado em novembro de 1963. Malcolm X teve o mesmo destino em fevereiro de 1965. No ano de 1968 mais duas grandes perdas na luta pelos direitos civis: em abril Martin Luther King Jr e em junho o senador, candidato à presidência, e irmão de John Kennedy, Robert Kennedy. Há suspeitas da relação com o FBI na morte de todos eles, mas que até hoje não foram reveladas¹⁷.

O surgimento dos Panteras se relaciona inteiramente aos acontecimentos referidos nas páginas anteriores. Como veremos a seguir, o Partido tinha clara influência dos dois maiores líderes anteriores - Martin Luther King Jr e Malcolm X – e, entre os próprios membros, existiam posturas diferentes em relação à luta pacífica e à resposta violenta. O resultado disso, principalmente após a morte de X, foi a autodefesa. Em 1968, após o assassinato de King, o Partido adotou uma postura mais ofensiva, visto que as propostas do reverendo o levaram à morte, assim como a tantos outros. Na ocasião, vários protestos, saques e ondas de violência aconteceram.

Do seu surgimento em 1966 até 1970, os membros do partido foram alvos de prisões e assassinatos que levaram o PPN a mudar o foco de atuação. Trocaram as armas por refeições. Os projetos sociais contribuíram para tirar parte da imagem negativa causada pela propaganda do governo e da mídia, e serviu para que o partido pudesse se firmar enquanto movimento sério. O principal programa do partido era a distribuição de café da manhã para crianças, uma vez que grande parte da população negra vivia em guetos e sofria diariamente com a fome. A publicação do jornal oficial aumentou, o partido passou a receber várias doações. Paralelamente criaram o *Liberation School*, que tinha o intuito de ensinar a verdadeira história da população negra e, mais tarde, ter um representante do partido dentro da Universidade. Foi nesse momento que o papel das mulheres ganhou ainda mais expressão. Elaine Brown foi nomeada a presidente do Partido em 1974 - momento em que Huey Newton estava em exílio depois de sair da prisão e Bobby Seale não pertencia mais ao partido. Em sua

¹⁷ BLANRUE, Paul-Eric. Quem matou Martin Luther King? In: *História Viva*. Ano VIII nº88. Ed. Duetto, janeiro/2011, pp. 61-66.

gestão, foi criado o Centro de Aprendizado para a Comunidade em Oakland e Lionel Wilson foi eleito o primeiro prefeito negro da cidade¹⁸. Com a divisão do partido entre os membros fundadores e os problemas internos, as perseguições com o FBI, as mortes, exílios e prisões e o envolvimento de vários membros com as drogas levaram o Partido Pantera Negra ao declínio no início da década de 1980.

Identidade, movimentos sociais e a produção cinematográfica

Uma polêmica envolve as obras *Panteras Negras* e *Mississippi em Chamas*: em termos gerais, podemos mencionar a militância assumida pelo diretor Mario Van Peebles, que constrói a narrativa de sua obra destacando a ação do Partido dos Panteras Negras em seu momento áureo. Sua influência certamente seria decisiva para esse trabalho: seu pai, Melvin Van Peebles, foi militante do partido e escreveu uma obra homônima. Além disso, o diretor de *Panteras*, assim como seu pai, já havia se debruçado sobre o cinema que explora a imagem do afro americano enquanto artista e, agora, também como público, o chamado blaxploitation.

Já o diretor Alan Parker surpreende com seu trabalho *Mississippi em Chamas* e levanta uma questão: o tema dos direitos civis seria monopólio de artistas e diretores negros? A grande questão é que, em sua obra, os negros ocupam um papel secundário e toda a trama se desenvolve em torno dos dois protagonistas brancos, agentes do FBI, que buscam solucionar um crime que teve repercussão nacional e que resultaria na aprovação dos direitos civis pelo então presidente Lyndon B. Johnson.

A obra supracitada, baseada em fatos reais, conta a história de três ativistas dos direitos civis (sendo um deles negro) assassinados na década de 1960 por sulistas membros da Ku Klux Klan. Na época, este fato causou grande polêmica e ganhou repercussão internacional devido à intensidade da luta pelos direitos civis, que se intensificou a partir de meados da década de 1950 e ganhou maior notoriedade com a efervescência cultura e política ligada aos movimentos estudantil, feminista, pacifista e negro.

É, no mínimo, curioso a iniciativa de um determinado agente histórico de estudar e tratar de temas fora de seu grupo social, como no caso de Alan Parker.

¹⁸ RODRIGUES, V. M. *Vozes daqueles que não têm voz: uma introdução ao estudo do movimento dos Panteras Negras*. 2005. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2005, p. 49.

Estamos acostumados a tratar de indivíduos que escrevem sobre seu próprio grupo. A experiência inversa permite outra abordagem, que revela uma nova perspectiva. Para auxiliar estas questões, podemos pensar no papel que uma obra fílmica pode desempenhar no estudo e compreensão da História. No caso da obra *Panteras Negras* temos um militante e simpatizante do partido, seu filme tem o tom de seu posicionamento político, algo que supostamente não ocorre com Alan Parker. Podemos trabalhar portanto com a noção de identidade nas obras fílmicas.

Ao trabalhar o tema da identidade na historiografia recente do movimento operário, Adalberto Marson retoma a atitude de alguns historiadores de atribuir relevância somente à escrita dos grupos envolvidos com a classe, a luta ou a história desse grupo. De acordo com o autor, este procedimento impossibilita a apreensão de vozes dissonantes:

Foram esses mesmos temas que o projeto historiográfico já aludido pretendeu pôr em relevo aqui no Brasil, todavia sob uma linha unitária de abordagem, transmitindo-os pelos nossos canais de conhecimento histórico através de um eixo, ao que parece, de fabricação genuinamente nacional (...). A sintonização exagerada nesses canais de leitura e de transmissão fez com que ignorássemos outras vozes; além de uma fecunda controvérsia, perdemos também a chance de escrever *histórias* da classe operária, nas quais a relação com o objeto enfrentasse criticamente o princípio da *identidade*.¹⁹

A aproximação aqui não é ingênua. A princípio, pode não haver relação entre o movimento operário e a análise das obras *Panteras Negras* e *Mississippi em Chamas*. Embora Marson alargue as definições do que seja um movimento social, no que diz respeito à composição, ideologia, lugar, entre outras características, não é nossa intenção debater sobre a possibilidade de o Cinema ser ou não parte constituinte de um movimento social, nem mesmo quando percebemos esta tendência na elaboração de algumas obras, como as do diretor Oliver Stone, quando abordam diversos temas próximos à sua realidade, como assuntos ligados ao presidente Richard Nixon, à Guerra do Vietnã ou ao atentado às Torres Gêmeas, a ponto de ter recebido a alcunha de “historiador da América recente” por Robert Rosenstone.²⁰

¹⁹ MARSON, Adalberto. Lugar e identidade na historiografia de movimentos sociais. In: BRESCIANI, Maria Stella et al. Jogos da política: imagens, representações e práticas. São Paulo: ANPUH/ São Paulo; Marco Zero/ FAPESP, 1992. P.45.

²⁰ Podemos observar a análise do autor em alguns textos de sua autoria tecendo diversos elogios para o diretor Oliver Stone. A discussão trazida por esse autor sobre a relação entre o trabalho do direito e do historiador estarão presentes no último capítulo desse trabalho. Por ora, algumas referências sobre a referência ao diretor Oliver Stone podemos encontrar em: ROSENSTONE, Robert. Oliver Stone: historiador da América recente. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Biscouto; NOVOA,

O texto de Adalberto Marson ampara outro questionamento: as representações de um determinado grupo são válidas somente quando efetuadas por integrantes do grupo representado? O questionamento é adequado à escolha do tema, que abarca discussões sobre os direitos civis e as lutas travadas nas décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos. De um lado, temos a obra de Mario Van Peebles, diretor militante cujo pai foi membro do Partido dos Panteras Negras; de outro, um diretor que não tem nenhum envolvimento declarado com esses assuntos, tratando-se de um homem branco que discorreu sobre o tema através da história do assassinato de três ativistas no condado de Jessup, estado do Mississippi, em 1964.

Apesar de haver uma disputa pela memória histórica, na produção e nas avaliações posteriores da obra, a produção dos diretores Van Peebles e Parker não pode ser entendida como parte de um movimento ou corrente específica do Cinema, como foi o caso do *Blaxploitation* nos Estados Unidos do início da década de 1970 ou do Cinema Novo no Brasil dos anos de 1950. Contudo, é possível identificar uma luta, uma disputa que coloca em perspectiva um mesmo movimento. Outros filmes anteriores e posteriores aos que estudamos trouxeram à tona o tema dos direitos civis. Trata-se de obras de diretores com visões diferentes que utilizaram outros episódios da história dos Estados Unidos, mas que, mesmo tratando de um tema em comum, não formaram nenhuma corrente ou escola, como dissemos anteriormente. O máximo que se pode fazer com essas obras é classificá-las pelo tema.

Ainda sobre o tema da identidade nos movimentos sociais, Marson critica a visão daqueles que reivindicam para si o direito de trabalhar um tema apenas com o vínculo entre o historiador-operário ou que se sentisse como um. Ele retoma a perspectiva de Maria Auxiliadora Guzzo De Decca²¹ e afirma a impossibilidade de uma atitude neutra ou exterior à classe enquanto objeto de estudo.

Aqui também somente através do critério de identidade o objeto-classe operária poderia ser pensado e elevado à condição de sujeito, ultrapassando assim o mero acontecer na história. Admitia a autora (De Decca) ser possível estudar vários tópicos do tema classe operária, mas sem conseguir captar o seu sentido mais profundo, ou seja, sua práxis, sua prática política. Para tanto, parecer necessário

Jorge (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Ed. Unesp; Salvador: Ed. UFBA, 2009, p.393-408 e também em: ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

²¹ M. A. Guzzo de Decca – *Movimentos Sociais: métodos e fontes*.

incorporar de fato no estudo da classe operária, como já disse alguém, a esperança de que ela possa escrever um dia sua própria história.²²

A partir dessa perspectiva, que relaciona identidade e produção historiográfica, Marson percebe que, após as greves dos metalúrgicos do ABC, houve uma tentativa de transformar os “movimentos sociais” no tema “movimento operário”, utilizando como argumento os movimentos grevistas. A partir dessa perspectiva, a história do Brasil seria recontada a partir da perspectiva desses movimentos da década de 1970, substituindo uma memória por outra sem se diferir, portanto, “de outros procedimentos memorizadores, estigmatizados como tradicionais, dominantes ou superados”,²³ o que significaria apenas uma inversão na abordagem do tema.

As críticas de Adalberto Marson são totalmente plausíveis, sobretudo para amparar os estudos de História, uma vez que é necessário considerar os discursos produzidos sobre os mais diferentes assuntos de todas as perspectivas possíveis, esteja o narrador envolvido ou não na matéria tratada. Segundo Marson, somente a partir do conflito e da crítica às abordagens, seria possível escrever *histórias* da classe operária.

A reflexão de Marson adverte ainda para uma possível visão maniqueísta da história do movimento operário. Podemos transportar essa análise, guardadas as devidas particularidades, também para o movimento negro. O Estado é associado à dominação e controle, sendo a origem e o mantenedor das mazelas da classe trabalhadora, que, por sua vez, era enquadrada no grupo da resistência, da rebeldia. A dicotomia limita a análise, pois não se pode partir do pressuposto de que há “dominantes” e “dominados”, uma vez que as relações são dinâmicas, flexíveis, podendo existir ganhos e prejuízos de todos os lados. Nesse sentido, os trabalhadores participam conscientemente das regras do “jogo do capitalismo”, fazendo adaptações em seu trabalho, recebendo bonificações, horas extras etc.

O mesmo acontece com os negros durante e depois do processo da luta pelos direitos civis. Não é possível fazer uma história em que os negros aparecem apenas como aqueles que sofrem as ações dentro de um molde de conformismo, passividade ou colaboração. Há aqueles que também se beneficiam de todo o processo e em diversas áreas, embora a grande maioria sofresse o preconceito, exclusão e desrespeito por parte das pessoas e a ingerência do Estado nas questões mais básicas da sociedade. O fato de

²² MARSON, Adalberto. Lugar e identidade na historiografia de movimentos sociais. In: BRESCIANI, Maria Stella et al. Jogos da política: imagens, representações e práticas. São Paulo: ANPUH/ São Paulo; Marco Zero/ FAPESP, 1992, p. 38.

²³ Idem, p. 39.

alguns negros se “submeterem” aos brancos foi, inclusive, algo que alguns líderes como Marcus Garvey e Malcolm X criticaram. O líder islâmico comparava o negro que trabalhava para os brancos, alisava os cabelos, se vestia como os brancos ou seguia o cristianismo sem questionar as verdadeiras intenções da religião “dos brancos” a um cão domesticado, apelido nada honroso que ele chegou a direcionar para outro grande líder, o pastor Martin Luther King, devido à sua boa relação com o então presidente John F. Kennedy e ao discurso de união entre as raças, sem apontar os problemas de um país que excluía parte da população devido à cor da pele.

Apesar dessa reflexão, existe outro aspecto que gostaríamos de tratar sobre a questão da identidade e da perspectiva de elaboração do conhecimento histórico. Apesar de ser necessário ouvir outras vozes, devemos nos perguntar o motivo de sempre haver uma reação tão forte às leituras chamadas “novas” (embora não sejam tão novas assim). O surgimento das leituras feitas a contrapelo ou ao rés-do-chão possibilitou uma retomada de personagens ou acontecimento negligenciados pela História. Fatos, populações, líderes, pessoas comuns... essa releitura permitiu abrir ainda mais o leque que compõe o conhecimento depois de uma longa tradição historiográfica que privilegiou os grandes acontecimentos e grandes homens. Em pouquíssimo tempo, bem menor do que aquele levado para elaborar a leitura a contrapelo e encontrar eco entre os estudiosos, diversos pensadores já se preocupavam em não fazer uma leitura *apenas* das vozes silenciadas. Um esforço para que a história seja contada por mais de um ângulo, como salienta o texto de Adalberto Marson, é algo muito mais comum quando não se trata da história já consolidada, tradicional, como se a nova perspectiva [a história do movimento operário sendo contado por um operário ou a história do movimento negro sendo contada pelos negros] fosse mais frágil e, ao mesmo tempo, mais ameaçadora, como se essa nova perspectiva pudesse abalar a estrutura vigente e não só abrir uma nova possibilidade de interpretação.

Quando essa nova interpretação não está em consonância com o grupo que está em evidência ou no poder, a resistência é maior. *Panteras Negras* foi uma obra produzida na contramão de sua época, com um elenco que não atraía o público aos cinemas e ainda mais: era um elogio ao movimento negro, tema delicado que exigia um grande cuidado ao ser trabalhado. Com *O Nascimento de Uma Nação*, nas primeiras décadas do século XX, o caráter conservador ia de encontro com uma sociedade na qual o racismo não era camuflado e o elogio nesse caso é direcionado à Ku Klux Klan, grupo cujos integrantes financiavam desfiles, ocupavam cargos públicos e eventualmente

promoviam linchamentos. A outra parte - os negros e os militantes pelos direitos civis, além de viverem em um país segregacionado, não tiveram força para enfrentar o discurso, que é cultural e político²⁴. Nesse sentido, o grupo que possui o poder instituído, seja na historiografia ou na cinematografia, possui mais argumentos e repertório para refutar as possíveis críticas à obra, mesmo quando o contra poder possui certa organização.

Assim como na historiografia que buscou dar luz a temas até então pouco ou nada trabalhados a partir do século XX, referindo-se aqui a escola francesa dos *Annales* e à “história de baixo para cima”, o Cinema também fez suas modificações, atualizações e superações. Alguns temas sofreram importantes alterações em suas narrativas, tornaram-se politicamente corretos e, em alguns casos, engajados. Mesmo assim, alguns desses temas ainda não se desenvolveram e, apenas em caráter de ilustração, citamos dois casos: a obra *Dança com Lobos* do ator e diretor Kevin Costner, que substitui a costumeira matança indígena dos *westerns* anteriores à década de 1970, mas ainda coloca o pele-vermelha num papel subalterno que, em última análise, pode ser interpretado como incapaz de se defender e que precisa de um branco para ajudá-lo. Tanto no caso antigo como na nova representação, o homem branco é visto como o portador da força e da inteligência, enquanto o indígena é ingênuo, atrasado e passivo.

As representações sociais do Cinema

No terceiro capítulo, vamos tratar da relação entre diretor e historiador proposta por Robert Rosenstone. Esse autor considera, em suas análises, apenas os filmes de cunho histórico, embora já seja convenção entre grande parte dos historiadores que trabalha o Cinema como objeto de estudo a premissa de que todo e qualquer filme pode ser utilizado como fonte. Além disso, podemos estabelecer três modalidades, no que se trata da relação História-Cinema: os filmes históricos – que, normalmente, apresentam

²⁴ É importante destacar a já conhecida contribuição de Griffith para o Cinema e creditar as técnicas largamente utilizadas por diversos diretores durante todo o século XX e XXI que hoje compõem o chamado cinema clássico americano. Foram essas técnicas que fizeram a obra *O Nascimento de Uma Nação* ter grande destaque no período e contribuiu para milhares de pessoas conhecessem e integrassem a KKK numa época em que esse movimento alcançou o número de 5 milhões de membros, promoviam desfiles em diversas cidades norte americanas e não encontrou impedimento por parte do Estado. O linchamento de negros foi comum até a década de 1930 quando ainda era comum encontrar homens e mulheres mortos, pendurados em árvores e postes de energia elétrica após serem brutalmente agredidos, alguns queimados para posteriormente compor vários cartões-postais que imortalizaram a violência promovida pelos brancos contra os negros.

aos telespectadores uma versão romanceada dos eventos e das personagens –, os filmes de ambientação histórica – aqueles que recorrem a um contexto histórico, ainda que se trate de enredos criados com relativa liberdade por parte do cineasta – e o documentário histórico – que lidam mais rigorosamente com a documentação e são, muitas vezes, definidos mais especificadamente como trabalhos de representação historiográfica através de filmes. Além disso, o filme pode ser utilizado como qualquer outra fonte, o que torna inválida qualquer hierarquia quando se trata da relação entre Cinema e História, pois as representações adotadas por um acabam se relacionando com a outra. Assim sendo, não é apenas o Cinema que recorre à História, mas também o contrário, pois vários agentes históricos utilizam este instrumento particularmente significativo para esboçar suas reflexões e análises.

O Cinema pode ser utilizado como instrumento de difusão ideológica, como recurso para aumentar o ibope das emissoras de TV, como arma de marketing. É interessante, no caso, que o historiador sonde as relações entre Cinema e Poder, que podem ser investigadas em diferentes modalidades fílmicas, seja em um documentário ou em filmes de ficção. O Cinema tem sido utilizado em diversas ocasiões como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação por parte dos agentes ligados ao poder instituído. Nesta direção, os filmes se comportam como agentes históricos: um filme, enfim, pode se apresentar como um projeto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar.

Por outro lado, o Cinema conservou certa autonomia em relação aos poderes instituídos e, por isso, também exerceu um papel como contrapoder. A produção fílmica, portanto, pode ser examinada, também, como forma de “resistência”, ou seja: as obras cinematográficas podem se tornar objetos de estudo para se pensar tanto os mecanismos envolvidos no processo de dominação quanto nas estratégias que culminam em resistência, pois conferem voz a diversificadas personagens que não se conformam com o poder constituído.

Para Pierre Sorlin, o filme de ficção de cunho histórico é, enquanto documento de investigação, produto de uma determinada sociedade e, por isso, pode se enveredar para um caráter de manifestação ou resistência, que problematiza determinadas circunstâncias situadas no tempo e no espaço. Sorlin destaca:

O filme histórico é um espião da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico. Quais personagens não tem necessidade de apresentação, quais devem

ser ao menos nomeados e para quais é necessário dar mais detalhes? Quando e sobre qual argumento devem ser dadas explicações? Qual a lógica que está dentro da História? Quais fatos seleciona? Quais relações mostra entre eles? O filme histórico é uma dissertação sobre a história que não interroga o seu sujeito – nisto difere do trabalho do historiador -, mas estabelece relação entre os fatos e disto oferece uma visão mais ou menos superficial. A compreensão dos mecanismos históricos como são desenvolvidos no cinema constitui outro campo de nossa investigação.²⁵

A partir desses pressupostos, poderíamos cogitar a possibilidade de questionar as produções fílmicas sem perder de vista a tecnologia e os recursos que as amparam, e sem deixar de inferir que Hollywood e as indústrias cinematográficas não se omitem com relação às várias discussões de sua época. O cinema se comporta também como fonte histórica e, portanto, é considerado um produto da História. Por esta razão, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu.

A partir dessa perspectiva podemos também refletir sobre a ideia de história que cada um carrega quando estabelecemos, por exemplo, uma hierarquia entre os filmes que são considerados históricos e os filmes de ficção sem cunho histórico. Se compreendermos que a interação do homem com o meio é uma forma de se produzir história, podemos inferir também que qualquer obra cinematográfica é uma representação histórica. Contudo, o que é comum perceber é que os filmes históricos e de ambientação histórica precisam estar datados e catalogados para ser considerados como tal, a ideia de história como patrimônio, ou seja, eles precisam ter passado pelos livros para serem tratados como um acontecimento histórico. É necessário, portanto, notar que o repertório que uma sociedade possui definirá pra ela o que é considerado ou não história.

Divisão dos capítulos

Tratamos, no primeiro capítulo, da obra *Mississippi em Chamas*, de Alan Parker. Inicialmente, fizemos uma breve descrição da obra e uma análise do enredo, com o

²⁵ SORLIN, Pierre. *La storia Nei film: interpretazione Del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984. Apud RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 27.

intuito de compreender o discurso fílmico e os elementos utilizados pelo diretor. Parte dos escritos publicados pela crítica também foi analisada neste capítulo.

No segundo capítulo, ocupamo-nos do estudo da obra *Panteras Negras*, de Mario Van Peebles. Seguindo um caminho similar àquele trilhado no primeiro capítulo, descrevemos e estudamos o enredo, sondamos as escolhas estéticas do diretor e analisamos a recepção por parte da crítica.

No último capítulo, fizemos uma breve análise da relação entre História e Teoria Literária, para discorrer sobre algumas questões relativas à recepção e sobre como aproveitar a historicidade de cada uma das obras para compor os estudos da relação presente-passado e História-Cinema. Além disso, buscamos identificar a relação do diretor de cinema com a História e o debate sobre filme histórico e o cinema enquanto narrativa histórica, focalizando questões discutidas por autores como Alcides Freire Ramos e Robert A. Rosenstone.

CAPITULO I

O ESTADO COMO PROTAGONISTA: *MISSISSIPPI EM CHAMAS* DE ALAN PARKER

Those who make peaceful revolution impossible
will make violent revolution inevitable – John F. Kennedy

1.1 Estrutura de Enredo

Na primeira cena de *Mississippi em Chamas* deparamo-nos com dois bebedouros, lado a lado, primeiro vislumbre da segregação racial. Esta cena é muito comum nos relatos e registros referentes ao regime de Apartheid, ocorrido na África do Sul durante grande parte do século XX, e também nos Estados Unidos, em momento anterior à aprovação da Lei dos Direitos Civis. A imagem, portanto, convida o telespectador a presenciar a violência do preconceito, um dos temas centrais do filme. Em seguida, ao som de *Take My Hand Precious Lord*, uma igreja é filmada sendo consumida pelas chamas. Com estas cenas de forte impacto, tem-se início a obra de Alan Parker.

Na sequência, visualizamos um carro que segue por uma autoestrada, tripulado por três jovens ativistas que lutavam pelos direitos civis. Eles estavam sendo seguidos por três automóveis, ao som de *Murder in Mississippi* (Parte 1). A perseguição se estende até o momento em que um veículo tripulado por membros da polícia intercepta os ativistas, o que termina com o assassinato dos mesmos ainda no interior do carro. Antes, no entanto, o motorista foi chamado de “judeu” e “amante de negro”, o que já antecipa a motivação do crime.

Mais tarde, os dois agentes do FBI Rupert Anderson, interpretado por Gene Hackman, e Alan Ward, papel do ator Williem Dafoe, encontravam-se dentro de um veículo analisando um relatório sobre direitos civis. Algumas imagens de violência policial e de membros da Ku Klux Klan, reportagens sobre negros e uma canção racista foram reveladas nas mãos de Anderson. As primeiras contradições entre eles foram apresentados nesse momento, quando conversavam sobre o tempo de trabalho,

formação e sobre a maneira como chegaram aos postos que ocupavam. Ward foi chamado de "Kennedy's boy".

A próxima cena mostra os policiais chegando à cidade de Jessup a procura do xerife Ray Stuckey, interpretado pelo ator Gailard Sartain. No entanto, eles não foram bem recebidos, o que deixa ver o conflito entre o poder local e os agentes do FBI, chamados de "Hoover's boys". Anderson diz que o FBI está atrás de algumas pessoas desaparecidas. Ward, após ser confundido com o assistente de Anderson, se apresenta como agente especial responsável pelo caso e demonstra que não acredita tratar-se somente de desaparecimentos, hipótese logo refutada pelo xerife, que chama o evento de “golpe publicitário de Martin Luther King”.

Já do lado de fora do prédio da polícia, os agentes avaliavam as informações que acabaram de receber, demonstrando conhecimento do protocolo dos grupos que compõem a luta pelos direitos civis, como horário de ligações e o contato com o escritório. Ward, ao contrário de Anderson, acreditava que o xerife estava mentindo. No decorrer da conversa, algumas imagens da cidade foram mostradas e a música *Murder in Mississippi* toca mais uma, ditando o tom da divergência entre eles. Na sequência, os agentes entraram em um restaurante segregado. Anderson demonstra simpatia pela atendente, que prontamente informa que a parte destinada aos brancos está lotada, o que leva Ward a tomar a iniciativa de ir para os fundos, local destinado aos negros. Todos no local, brancos e negros, observavam esse gesto em silêncio e com nítido estranhamento. Um deles, o jovem Hollis, se recusa a responder as perguntas do agente Ward e logo se levanta.

Após o estranhamento ocorrido no restaurante, o telespectador se depara com uma igreja destruída, a mesma mostrada no início do filme. Anderson e Ward conversam sobre a intenção dos ativistas de divulgar entre os negros o direito do voto. Ao final, concluem que a igreja foi destruída como resposta à postura contestatória deles. Mais uma vez, o conflito de ideias entre os dois agentes fica evidente.

A cena seguinte mostra Anderson fazendo uma série de perguntas sobre a violência contra um membro da família e a visita realizada pelos três militantes. As respostas da senhora negra se resumem a "não senhor" e "sim senhor". Entre uma pergunta e outra, a câmera revela um senhor de idade avançada, com marcas de violência estampada no corpo.

Na sequência, visualizamos uma cena de perseguição por parte dos membros da polícia da cidade, que queriam Hollis, negro abordado no restaurante pelo agente Ward.

Depois de capturado, ele foi espancado no fundo de sua casa, junto dos porcos. Seu irmão mais novo observou tudo de longe, enquanto os agressores ameaçavam o jovem rapaz, caso ele voltasse a conversar com os membros do FBI. A música *Murder in Mississippi* soa mais uma vez.

Após o ocorrido, Ward e Anderson dialogam sobre a eficácia do movimento pelos direitos civis em geral, exemplificando com os três jovens ativistas. Ward demonstra admiração enquanto Anderson se pergunta sobre a efetividade da militância, e acrescenta que a população da cidade de Jessup tem alguns motivos que justificam o assassinato, contrapondo uma das frases de seu parceiro, que havia mencionado a existência de coisas pelas quais vale a pena morrer. Anderson conta uma história de seu pai, que matou a mula de um fazendeiro negro, seu vizinho, que havia tido mais sucesso na vida por causa do animal. A cena foi interrompida com o arremesso de uma pedra, que cai no quarto onde estavam conversando. Ao fundo, deparamo-nos com uma cruz em chamas. Ward tenta alcançar os responsáveis ao som da música *Some Things are Worth Dying For*, mas não obtém sucesso. Em razão do ocorrido e sem o assentimento de Anderson, Ward resolve chamar outros agentes. A imagem da cruz em chamas é um componente consagrado pelo cinema clássico, e seu sentido será elucidado mais adiante.

O filme prossegue com a instalação de uma central, com novos agentes chegando à cidade e com um novo desacordo entre os dois agentes, relativo aos novos reforços mobilizados na busca pelos jovens desaparecidos. A música *Murder in Mississippi* dita o tom da cena. Anderson chama tudo isso de “espetáculo” e demonstra não concordar com a iniciativa. Em seguida, após a câmera passar por um campo de algodão, o jovem Hollis aparece preso em uma gaiola. Alguns carros chegam à cidade, um deles com uma pequena bandeira dos confederados, tripulado por um homem que Anderson identifica como sendo um importante membro da KKK, que foi recebido pelas autoridades locais. Ward foi checar as placas dos veículos e Anderson entrou em uma barbearia. Já no local, ele se encontrou com o xerife e com o prefeito da cidade, Tilman, interpretado por R. Lee Ermey. Todos conversavam sobre a tradição sulista de evitar a presença de estranhos e incentivadores negros. Rapidamente e por duas vezes, vemos a bandeira dos Estados Confederados. Durante o diálogo, eles acrescentam que a cidade era muito melhor e pacífica sem a presença dos universitários, reafirmando que todos na cidade convivem com a separação entre negros e brancos, que nada mudaria com o tempo e que não há interesse em acompanhar o restante dos Estados Unidos.

A cena seguinte mostra o trabalho no escritório do FBI e o resultado da consulta das placas solicitado por Ward. Um dos veículos pertence a Clayton Townley, o grande mago da Klan, interpretado por Stephen Tobolowsky. Após o rápido diálogo, o agente Anderson vai até um salão de cabeleireiro e, pela primeira vez, aparece a senhora Pell, interpretada pela atriz Frances McDormand, que atua na posição de esposa do policial e vice-xerife Clinton Pell, papel de Brad Dourif. No salão, o agente apresenta-se, se mostra bem à vontade e, de forma bem descontraída, faz algumas perguntas. Enquanto isso, Hollis é arremessado de um carro em uma rua da cidade, sendo acudido por membros do FBI, da polícia e por alguns habitantes.

Um homem cortando um peixe à beira de um lago inicia a próxima cena, que logo nos mostra uma pequena casa habitada por alguns descendentes de indígenas. Ao som de *Some Things are Worth Dying For*, um deles revela o carro utilizado pelos jovens ativistas, que estava afundado no lago. Logo, ele é retirado, ao passo que Ward solicita ao agente Bird, interpretado por Devin Dunn, uma varredura detalhada em todo o local, que a câmera capta e mostra ser um pântano bem vasto. Outros 100 homens foram solicitados. Anderson discordou também desta decisão, dizendo que esse gesto deflagraria uma guerra. Anderson rebateu dizendo que já era uma guerra antes mesmo da chegada dos agentes.

A música *Murder in Mississippi* marca o início da cena seguinte, que mostra a chegada de alguns ônibus com agentes do FBI. Simultaneamente, várias casas e igrejas eram destruídas. No escritório, Ward conversa com dois agentes sobre o paradeiro do xerife na noite do desaparecimento dos jovens e sobre a compra do prédio no qual estavam instalados. Ward demonstra que fará de tudo para continuar as investigações e solicita a Bird a compra do imóvel.

O filme prossegue com a imagem de diversos membros do FBI e da marinha ao longo do pântano, procurando pelos ativistas assassinados. A câmera mostra, a partir de uma vista panorâmica, a grande quantidade de pessoas e o tamanho expressivo do local. Na ocasião, algumas pessoas foram entrevistadas e opinaram sobre aqueles acontecimentos. Jessup ganhou projeção nacional devido ao caso de desaparecimento, que teve a cobertura de algumas emissoras. O xerife da cidade também deu sua opinião para a mídia, fazendo vários trocadilhos com os grupos do movimento negro, deixando ver que considerava uma grande bobagem a luta pelos direitos civis. Propositamente, ele trocou a sigla dos nomes de alguns movimentos, demonstrando desinteresse pelo que estava acontecendo.

Em seguida, o filme apresenta um grupo de negros sobre os escombros da igreja destruída, que conversavam sobre o desejo de não terem que tratar os brancos, sobretudo o xerife, de forma diferenciada. Percebendo a aproximação do carro dos agentes, os negros começaram a se dispersar e a maioria deles se retirou do local. A reunião foi interrompida pelos protagonistas que, após conversar com um garoto, decidiram procurar os responsáveis pelo provável crime não mais entre a população negra, mas sim na própria polícia local. Houve um pequeno conflito entre Rupert e Alan, sendo a abordagem do primeiro mais eficaz que a do segundo.

O policial Pell e sua esposa estavam em casa, ele de frente para a TV assistindo a um jogo de beisebol e ela sentada ao canto, costurando, quando a campainha soou. Pell manda sua esposa atender. Ward e Anderson entram: o primeiro faz algumas perguntas ao policial, e Anderson vai até a cozinha conversar com a esposa dele, utilizando seus próprios métodos para colher informações. Fica evidente o interesse de Anderson pela senhora Pell e a submissão dela ao marido. Em seguida, já do lado de fora da casa, os dois membros do FBI tiram suas conclusões, discorrendo sobre a relação entre o casal Pell e sobre a afinidade entre o policial e a Ku Klux Klan. A suspeita decorre de uma fotografia do casal, na qual Anderson identificou o policial com três dedos pra fora da calça, gesto comum entre os membros da organização racista.

Em seguida, deparamo-nos com Anderson seguindo dois homens da polícia que haviam acabado de sair de um bar: um deles era o policial Clinton Pell. O agente se aproveita da ocasião e vai até a casa de Pell levar flores para a sua mulher. Ela o recebe e mais uma vez Anderson procura uma forma, fora do protocolo, de abordar as pessoas: no caso, ele leva flores e demonstra um nervosismo ensaiado ao balançar várias vezes o buquê. Em meio a uma conversa cujo tema era casamento, ele pergunta sobre o tempo em que o marido esteve com ela, os 50 minutos que ele usava como álibi. A esposa, apesar da insegurança, confirma a versão contada. A cena reforça o interesse de Rupert, revela o descontentamento da senhora Pell com o casamento e o interesse dela pelo agente.

Um coral cantava *When We All Get to Heaven* em uma igreja repleta de fiéis negros. Alguns homens colocaram capuzes brancos da Ku Klux Klan e esperaram a saída dos fiéis. Em seguida, eles espancaram várias pessoas em uma cena de muita violência, e chutaram a Bíblia que eles carregavam. A imagem foca o jovem negro Aaron, que rezava ajoelhado e foi igualmente espancado por Frank Bailey, o

responsável pelo assassinato dos ativistas no início do filme. Apesar de mascarado, é possível identifica-lo pela voz rouca, carregada de um sotaque sulista.

A câmera capta o pântano e as áreas vizinhas, mostrando toda a equipe em trabalho e algumas entrevistas, em busca da opinião da população (branca) sobre o tratamento dispensado aos negros na cidade e sobre o desaparecimento dos ativistas. Alguns membros da Ku Klux Klan e da elite local, dentre eles Bailey, afastavam jornalistas e curiosos do local. Logo em seguida, foi mostrada a cena da senhora Pell brincando com uma criança negra. Seu marido demonstrou descontentamento ao perceber a situação.

A cena seguinte mostra o prefeito da cidade e, logo depois, o líder da Ku Klux Klan e comerciante Clayton Townley falando como um legítimo americano do Sul. A câmera foca seu rosto enquanto ele diz que os sulistas não aceitavam os judeus, por terem negado Cristo e constituído a base do comunismo, não aceitavam os papistas, por terem apoiado uma ditadura, e tampouco aceitavam os turcos, tártaros, mongóis, orientais ou negros, por prejudicarem a democracia e o estilo de vida americano.

O filme prossegue com o agente Anderson entrando em um bar clandestino, em que vários homens foram apresentados como membros da Ku Klux Klan, inclusive Frank Bailey, que ganha destaque na cena. Na ocasião, eles estavam bebendo e conversando sobre a forma como um negro joga futebol americano. Uma bandeira dos estados confederados aparece mais uma vez, simbolizando o orgulho sulista. A conversa e as risadas foram interrompidas quando perceberam o membro do FBI no local. Houve uma clara rejeição por parte dos membros da KKK, ao alegarem que, para beber no bar, era necessário ser sócio do clube. Anderson contava algumas histórias sobre a época em que ele era xerife no Mississippi, quando Pell o interrompeu dizendo não ter interesse nas histórias, uma vez que ele já havia se desligado da cultura do Sul. Bailey disse que existiam cinco mil “pretos” que não votavam e que nunca votariam, pois nada iria mudar. O tom da conversa se torna agressivo e ameaçador. Anderson, após agredir Bailey, se retira do local.

Em seguida, o filme projeta um conjunto de imagens reais, gravações de vários membros em reuniões da Ku Klux Klan, acompanhadas de um discurso racista e segregacionista, respaldado pela religião e pela democracia estadunidense. Estas imagens foram exibidas no escritório do FBI, quando se inicia um diálogo entre Rupert e Alan sobre a intimidação que os agentes federais estavam praticando pela cidade e, mais uma vez, as diferenças entre os dois agentes ficam nítidas. Desta vez, nota-se a

insubordinação de Anderson, que alterou seu tom de voz. Ward afirmou que as coisas seriam feitas de seu jeito, da forma correta, seguindo o protocolo federal.

Enquanto toca a música *Try Jesus*, a cena mostra uma passeata pacífica realizada pelos negros e alguns simpatizantes brancos, acompanhada pela polícia local e por alguns cinegrafistas que colhiam depoimentos dos manifestantes que gritavam por liberdade. Os policiais tomaram as bandeiras dos EUA carregadas pelos negros. Os brancos que acompanhavam desferiram algumas ofensas, inclusive as crianças. Anderson acompanhou o episódio até o momento em que entrou no salão onde trabalhava a senhora Pell. Os dois trocaram algumas palavras enquanto acompanhavam pela janela a manifestação.

A cena seguinte mostra os dois agentes durante a noite, acompanhando a perseguição de um jovem negro que havia acabado de sair da delegacia. A música *Abducion*, os cortes e a velocidade da cena ditam o tom da perseguição em que os federais seguiam a caminhonete na qual se encontrava o jovem negro. Ward e Anderson encontraram o rapaz ferido, com marcas de espancamento, em uma mata fechada próxima à *pick up* abandonada. É possível ao telespectador ouvir um carro sendo ligado e se afastando. Anderson dispara sua arma duas vezes.

A obra prossegue com o agente Ward tentando convencer os pais do garoto agredido a depor contra o delegado, mas ele temia uma retaliação e sugeriu inclusive que a presença do FBI aumentou a violência na cidade. Os dois agentes concluem, com mais esse caso de violência, que aconteceu algo similar com os militantes desaparecidos. Com esta conclusão, eles direcionaram as investigações em torno dos policiais e relacionaram a polícia com os membros da Klan envolvidos no crime. Anderson afirma que, ali, as cascavéis não cometem suicídio.

No escritório do FBI deparamo-nos com o interrogatório, que os federais realizavam com o policial Pell, buscando associa-lo a Ku Klux Klan e aos acontecimentos do dia 21 de junho, dia do desaparecimento dos jovens ativistas. Ao final das perguntas, o clima de enfrentamento dos representantes dos dois grupos é evidente e, ao sair do escritório do FBI, há um embate entre a polícia e os jornalistas, que ganharam destaque mais uma vez ao aguardarem a saída do policial. Frank Bailey aparece agredindo um dos repórteres. A música *Murder in Mississippi* norteia o enfrentamento entre os grupos e a violência da elite local contra os jornalistas.

Algumas cenas de violência surpreenderam parte dos moradores, sobretudo a senhora Pell, que estava entre as testemunhas. A conclusão do episódio envolve o

prefeito da cidade e os dois agentes federais, numa discussão sobre a perseguição que o FBI realizou contra o departamento de polícia da cidade. Ward e Anderson entraram em acordo e esse detalhe foi enfatizado nas filmagens.

O filme continua com uma cena durante o dia, em que Pell chega a casa e é observada por Anderson de dentro do seu carro, que, por fim, desiste de procurá-la porque a vizinha havia observado uma movimentação. Um pequeno trecho da música *Some Things are Worth Dying For* se inicia, aumentando ainda mais o suspense da cena.

Em outro momento, foi mostrada a casa de uma família negra, incendiada durante o dia por homens que jogaram uma bomba caseira de dentro de uma caminhonete, enquanto um jovem negro fugia do meio das chamas que consumiam rapidamente o imóvel, inteiramente constituído de madeira. Mais uma vez a música *Some Things are Worth Dying For* dita o tom da violência e do suspense. Um garoto que morava de frente à casa incendiada assistiu a tudo e correu para comunicar à sua mãe.

A cena seguinte mostra os agentes tentando buscar algumas testemunhas para depor. Anderson disse que eles deveriam ganhar a confiança da população e sugeriu que um negro fizesse o pedido, porque os policiais brancos não conseguiriam novamente. Então eles levaram um garotinho da comunidade – o mesmo que havia demonstrado interesse e coragem na cena de dispersão da igreja e que foi posteriormente agredido quando estava de joelho na porta de outro templo – para convencer aquele que havia assistido ao ato criminoso. O garotinho foi até o escritório e seguiu para depor com uma caixa de papelão na cabeça, para não ser identificado.

O filme avança para o julgamento dos acusados de atear fogo na casa, que termina quando foi decretada uma pena de cinco anos de prisão para cada envolvido, que é imediatamente suspensa pelo juiz, que era branco. O juiz explica que o crime foi motivado por influências externas e que as pessoas anti-higiênicas (se referindo aos negros) podem causar essa reação e, por isso, a ação é justificada. A revolta no tribunal é grande e a insatisfação dos federais fica evidente.

As próximas imagens são marcadas pela destruição e revolta da população negra, que ateava fogo, quebrava carros, dentre outros atos de violência. A polícia que acompanhava o ocorrido não permitia que Ward e Anderson ultrapassassem o cerco. Os dois conversaram rapidamente sobre o ocorrido. Anderson disse que, se ele fosse negro,

pensaria do mesmo jeito. Ward, por sua vez, afirma que se eles fossem negros, ninguém se importaria com o que eles pensavam.

Segue outra cena de um incêndio criminoso, quando um estábulo é queimado e a família do garoto que havia deposto contra os membros da Ku Klux Klan é obrigada a correr pelos fundos da casa. Enquanto ouvimos a música *Try Jesus*, o pai do garoto sai de casa para enfrentar o grupo, mas é pego, linchado e enforcado na árvore em frente à sua casa. A cena de violência, as imagens de destruição, o enforcamento e a música provocam uma sensação de tristeza e revolta.

A destruição do estábulo, os animais mortos e o garoto negro observando os agentes do FBI sobre os escombros caracterizam a cena seguinte. Para Ward, essa violência foi causada pela presença dos federais. Anderson foi irônico quando disse que as vacas são burras e não fogem, e que há 20 anos os negros eram enforcados por roubar melancia. Depois de falar da violência que os negros sofriam e do espetáculo midiático, Ward sugeriu que, para incriminar o policial Pell, seria necessário abordar sua esposa. Seu parceiro consentiu.

A próxima cena se inicia com um discurso do líder da Ku Klux Klan diante de um público de brancos conservadores que apoiavam a causa e abriam sorrisos de aprovação. O líder estava defendendo a causa da segregação, dizendo fazê-lo pelo bem do Sul e dos anglo-saxões. Enquanto ele falava em um palco, os federais assistiam e anotavam as placas dos veículos até serem surpreendidos pela polícia, que alegava tratar-se de um comício político. A cena se encerra com a retirada dos agentes federais e com as palavras do mago da KKK, seguidas de aplausos e sorrisos de homens, mulheres e crianças.

Em outra cena Anderson vai ao encontro da senhora Pell, que o recebe. Já é tarde e o agente se aproveita da ausência do marido, que está reunido com os membros da KKK. Ela afirma que é perigoso e inadequado ele estar ali, e que ela não se sentia à vontade com fato de ser vista como fanática e racista. Ela explicou que o ódio é ensinado desde criança, e cita o livro de Genesis 9, 27. Pell demonstra que não ama seu marido, disse o local onde os corpos foram enterrados e foi abraçada e beijada pelo agente Anderson.

A cena seguinte mostra a descoberta dos corpos em uma fazenda, na qual uma equipe do FBI trabalhava para encontra-los. Bird vomita ao ver os corpos. As notícias sobre os corpos encontrados circulam rapidamente. A música *Murder in Mississippi* toca enquanto os três corpos são levados para o hospital municipal. No local, o xerife

chama o policial Clinton Pell para dizer que sua esposa estava envolvida na revelação do crime. O filme prossegue com uma forte cena de violência: Pell é espancada por seu marido na frente de outros três homens, membros da KKK (Lester, Bailey e Cooke).

Na sequência, o agente Ward recebe um telefonema e logo pede ao agente Bird para procurar outros cinco federais, e vai visitar a senhora Pell, que está no hospital. Ward manda buscar Anderson no hotel onde está instalado e o espera no quarto de Pell. Os dois trocam ofensas e socos, pois Anderson quer ir até o policial que a agrediu, e Ward busca mostrar que o trabalho que eles desenvolvem não pode se assemelhar ao dos criminosos que eles perseguem. O problema dos dois se resolve nessa última briga: Ward aceita trabalhar do modo e com o pessoal de Anderson, que insinua algo fora dos protocolos do FBI, postura até então defendida por seu superior.

Com a música *Requiem for Three Young Men*, a próxima cena mostra o velório do jovem negro, dos três ativistas e o discurso inflamado de um pastor que questiona as leis do Mississippi e a Constituição norte-americana. O discurso do líder religioso se parece muito com as palavras de Malcolm X. Enquanto ouvimos o discurso, o filme mostra a preparação de alguns homens do FBI, alternando com a procissão ao enterro. Essa é uma das poucas cenas que mostra uma mobilização por parte da população negra da cidade.

O filme dá uma grande virada na próxima cena, que mostra o prefeito sendo surpreendido em frente à sua casa, sendo algemado e amordaçado em seu carro. Logo em seguida, aparece um pequeno barraco em meio à alvorada do dia seguinte ao sequestro do prefeito. No seu interior havia apenas o prefeito, sem poder falar ou se mover e de frente para um homem com um capuz branco da KKK, que revelou ser um negro. Ele contou com riqueza de detalhes a história de um rapaz negro que foi castrado simplesmente por ter a pele preta. O sequestrador negro ameaçou fazer o mesmo com o prefeito, caso ele não revelasse quem estava por trás do assassinato dos três jovens militantes. A cena terminou com a revelação do negro, suposto sequestrador, que seria na verdade um especialista do FBI. Toda a trama do assassinato foi revelada pelo prefeito. Uma breve e intensa discussão entre Anderson e Ward ocorreu numa noite chuvosa, quando o primeiro convenceu o segundo a continuar utilizando a mesma estratégia ilegal para obter informações do assassinato. Há uma grande simbologia por trás da chuva no cinema e aqui, mais uma vez, ela representa uma série de conflitos ocorridos até o momento, afinal, é a primeira e única cena chuvosa no filme, e ela

aparece justamente quando o FBI, representado por Alan Ward, resolve seguir uma estratégia no mínimo questionável para alcançar bons resultados.

O filme prossegue com uma armadilha criada pelos federais, para reunir todos os envolvidos no crime: o xerife, o líder e os membros da KKK e os policiais. De fora, Ward e Anderson acompanharam a discussão através de uma escuta instalada no local. O primeiro a ser procurado, após a armadilha, foi Lester, abordado em seu local de trabalho e levado pelo carro dos federais, que exigiam dele uma declaração formal indicando quem havia cometido o assassinato. Ele foi deixado em uma comunidade negra no final da cena. Clinton Pell, que foi abordado na sequência pelos agentes, se encontrava na barbearia. Anderson tomou a navalha do profissional e segurou firme a cabeça do policial. Ward demonstrou desconforto ao presenciar o método utilizado por seu parceiro. Anderson fez uma série de acusações ao policial, ao mesmo tempo em que lutava e o arremessava de um lado para o outro no interior da barbearia.

A cena seguinte mostra um ataque à casa de Lester, realizado supostamente por membros da Klan, que atiraram uma pedra em uma das janelas. Além disso, eles fincaram uma cruz em chamas na porta de sua casa e o perseguiram em uma caminhonete. A música *Abduction* e os cortes durante a cena de perseguição causam apreensão no telespectador. Lester foi capturado e estava prestes a ser enforcado quando dois veículos do FBI chegaram ao local. Os três homens que haviam perseguido Lester fugiram por um campo aberto, sendo seguidos de perto pela polícia. Anderson ofereceu proteção ao membro da KKK em troca do seu depoimento. A cena toda se mostra uma grande encenação, preparada pelos agentes federais.

A obra se encaminhava para o final, apresentando o destino de cada um dos envolvidos, ao som da música *Justice in Mississippi*. Eis o veredito: Frank Bailey foi condenado a dez anos de prisão por violação dos direitos civis; Lester Cowens foi condenado a três anos de prisão; Floyd Swilley foi condenado a sete anos de prisão; Clinton Pell foi condenado a dez anos de prisão; o xerife Ray Stuckey foi absolvido; Wesley Cooke foi condenado a sete anos de prisão; Clayton Townley foi condenado a dez anos de prisão; o prefeito Tilman cometeu suicídio.

A cena seguinte mostra Anderson indo até a casa da senhora Pell, que está destruída. A música *You Live It, You Breath It, You Marry It* toca e dita o tom melancólico e de despedida durante o diálogo entre os dois. Pell diz que pretende ficar em sua casa, em sua cidade. Anderson se retira. A última cena do filme mostra a canção *Walk on By Faith* cantada por negros e alguns brancos, sobre os escombros da igreja

queimada no início do filme, indicando a possibilidade de conciliação entre as “raças”. A última imagem capta um cemitério e uma lápide na qual se encontra escrito “1964 não esquecido”.

1.2. Análise do enredo

De forma geral, a obra *Mississippi em Chamas* fez com que o público tomasse conhecimento ou se lembrasse do que teria sido a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. O filme alcançou um grande público, foi premiado e foi alvo da crítica especializada. Alan Parker acreditava que o filme poderia influenciar na forma como o público compreenderia o passado recente do racismo, sobretudo no sul do país. Ele afirmou que “gostaria de trazer para as pessoas que desconheciam o tema algum nível de entendimento sobre os movimentos civis que mudaram radicalmente o Sul e toda a nação (...) nós estamos fazendo uma história sobre os fatos”²⁶. Diferentemente dos historiadores, principalmente daqueles que tem o Cinema como objeto de estudo, os críticos, assim como a mídia comercial, esperavam certa precisão histórica, principalmente quando o diretor se propõe a narrar eventos históricos. Deparamo-nos com uma situação interessante, com o esforço do cineasta em adequar a demanda comercial à precisão histórica. Seria possível tornar esse filme parte da memória popular sobre a luta dos direitos civis?

A análise da obra de Alan Parker é um convite para o conhecimento de aspectos referentes à história da década de 1960 e um incentivo na busca por respostas, para além daquelas apresentadas no filme. Há um consenso entre os historiadores que utilizam o Cinema como objeto de não comparar a realidade histórica e a obra cinematográfica. No entanto, não se pode negligenciar o conhecimento que foi adquirido, pois é através dele que podemos avaliar e identificar as escolhas da produção fílmica. Ou seja, não se trata de restringir a liberdade estética do diretor, mas de não apelar para a dicotomia verdade/ficção enquanto pressuposto da análise destes filmes.

Parker declarou, logo após o lançamento da obra, que tinha interesse em levar o “acontecimento histórico” para o público, acontecimento esse que se insere no chamado

²⁶<http://www.nytimes.com/1988/12/04/movies/film-fact-vs-fiction-in-mississippi.html?pagewanted=all&src=pm>. 04/12/1988.

Verão da Liberdade.²⁷ Esse nome é decorrente da luta contra o preconceito racial, da aprovação da lei dos Direitos Civis pelo então presidente Lyndon B. Johnson a 02 de julho de 1964, e da militância por parte de grandes nomes e de muitos que não obtiveram qualquer reconhecimento. Parker diz

Eu estou tentando chegar a toda uma geração que não sabe nada desse acontecimento histórico, para levá-los a reagir visceralmente, emocionalmente, por causa do racismo que está ao seu redor agora. E isso é o suficiente de uma razão, uma justificativa, para a ficcionalização. (...) É uma ficção. É um filme. Tem havido uma série de documentários sobre o assunto e ninguém vê-los. Eu tenho que chegar a um grande público, por isso espero que o filme seja acessível a atingir milhões de pessoas em 50 países diferentes.²⁸

Assim como o diretor do filme *Panteras Negras*, Mario Van Peebles, que reivindicou o direito de contar a história do movimento negro, Parker se propôs a apresentar a sua versão sobre os direitos civis, daí nossa discussão inicial sobre o direito ou privilégio de contar uma história que, teoricamente, não seria a dele: a história que conta o fim da segregação racial nos Estados Unidos, mas que, mesmo assim, não significou o fim das dificuldades ou do preconceito. O que percebemos, contudo, é que a abordagem do diretor conta muito mais sobre como o Estado conseguiu resolver o crime do que propriamente sobre o crime que ocorreu no período da luta pelos direitos civis.

A opção do diretor foi criar algumas personagens fictícias e propor outras que representavam pessoas reais, que representaram uma situação próxima ao assassinato e posterior julgamento dos envolvidos no crime. Parker teve a preocupação de pesquisar os fatos e de fazer referência direta a essa pesquisa, a começar pelo nome da obra, que é o nome do caso batizado pelo FBI, também chamado de MIBURN. Algumas falas do filme foram retiradas dos documentos da agência federal,²⁹ mas os nomes dos militantes assassinados - James Chaney, Andrew Goodman e Michael Schwernerv sequer foram mencionados no decorrer da obra. A abordagem toda girou em torno de dois agentes do

²⁷ A história contada em *Mississippi em Chamas* é justamente sobre o Verão da Liberdade. Eram férias escolares daquele ano e diversos estudantes universitários do norte dos Estados Unidos foram ao Sul fazer campanha pelo direito ao voto. A indignação e a comoção nacional com o caso do assassinato dos três jovens favoreceram a aprovação da referida Lei dos Direitos Civis, encerrando a segregação racial da Lei Jim Crow.

²⁸ Entrevista por telefone de Parker ao jornal New York Times. Disponível em <http://www.nytimes.com/1988/12/04/movies/film-fact-vs-fiction-in-mississippi.html?pagewanted=all&src=pm>. 04/12/1988. Acessado em 20 de setembro de 2013.

²⁹ A caso Mississippi em Chamas está completamente disponível no site do FBI. <http://vault.fbi.gov/Mississippi%20Burning%20%28MIBURN%29%20Case>. Acessado em 25/09/2013.

FBI, tratando-se de um filme que retratou um crime, e não os direitos civis. Se a intenção do diretor foi apresentar o que teria sido a luta pelos direitos civis, não deveria a abordagem privilegiar a luta histórica, que foi brevemente apresentada nesse trabalho?

Nem todos os filmes possuem um posicionamento claro ou, quando têm, por vezes são traídos pela própria construção do cinema clássico. No nosso objeto de estudo - *Mississippi em Chamas* - há sinais de uma construção dúbia. A película é produzida na década de 1980, quando uma boa parcela da população se interessava pela questão dos direitos civis, retratando a década de 1960 - período no qual uma minoria lutava em prol desses direitos. Além disso, a década anterior à sua produção foi marcada pela *blaxploitation*³⁰ e, nem de perto, tocariam em temas como denúncia social – apesar de ser uma clara jogada comercial para atrair os negros para a indústria cinematográfica.

Como demonstramos, o enredo do filme principia com o desaparecimento de três jovens (dois brancos e um negro), militantes dos direitos civis que visitariam o condado de Jessup no Mississippi (Sul dos Estados Unidos) para incentivar os eleitores negros a votar. Antes mesmo de iniciar seus trabalhos, eles são interceptados por líderes, autoridades locais e membros da Ku Klux Klan. O FBI é acionado e a busca pelos ativistas se inicia, ganhando proporção internacional. Rupert Anderson e Alan Ward foram os agentes do FBI encarregados do caso e, incansavelmente, buscaram uma solução para o desaparecimento dos militantes. A dupla de oficiais assistiu a todas as barbaridades do preconceito: coação, segregação, linchamentos, enforcamentos, incêndios nas propriedades e igrejas dos negros, além da forte suposição de que o assassinato teria sido realmente cometido pelos brancos sulistas.

Parker nos apresenta, em seu filme, três conflitos que trataremos no decorrer deste capítulo: o principal é o desaparecimento dos militantes. Outro conflito ocorre entre Anderson e Ward – o primeiro prefere fazer as coisas de maneira, no mínimo, heterodoxa, evitando muitas vezes o protocolo da polícia. Trata-se de um conhecedor da região e do pensamento da população local; o segundo é um idealista que segue de perto as regras do FBI, pois não passa por cima das leis nem mesmo para alcançar os culpados, e utiliza todo um aparato técnico da polícia. O último conflito é a relação

³⁰ A indústria cinematográfica se deu conta que poderia faturar bastante produzindo filmes para a comunidade negra. Surgiu uma estética própria da época com cores bastante vivas, perseguições, humor chulo e muita violência. É importante lembrar que grandes nomes como Halle Barry, Mario Van Peebles, Denzel Washington e Spike Lee puderem ganhar visibilidade porque muitas portas foram abertas nesse período. Ver: Amanda Howell, "Spectacle, masculinity, and music in blaxploitation cinema", *Screening the past*, Issue 18, 2005, <http://www.latrobe.edu.au/www/screenin> .

entre o agente Anderson e a submissa senhora Pell (Frances McDormand), mulher de um dos principais suspeitos do crime.

Tentaremos entender essa relação entre os personagens e os conflitos apresentados na estreita relação entre Cinema e História, com o objetivo de compreender os vários aspectos da sociedade que acolhe a obra.

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém (...). Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representações, doutrinam e glorificam.³¹

Compreendendo essa relação entre o Cinema e a História e sua inter-relação com o meio de produção/divulgação/recepção, podemos questionar se a proposta de Alan Parker era a de fazer uma contundente denúncia à sociedade, ou se o diretor buscava apenas atender à maior indústria de entretenimento da época através de uma obra bem dirigida e de sua indiscutível capacidade de se aproveitar dos recursos técnicos disponíveis, ou se ainda desejava propor uma conciliação entre grupos políticos:

Não é difícil compreender que o discurso sobre a História está intimamente ligado ao presente e à luta política. Impor uma determinada interpretação histórica é, ao mesmo tempo, impor uma leitura do presente. Portanto, quem dominar a História, poderá impor a sua leitura do presente, tomando posição no jogo político.³²

Sendo assim, tentaremos compreender a utilização de algumas falas, noções e efeitos próprios do cinema clássico americano, com o intuito de fazer uma leitura da obra de Parker. A utilização dos elementos ficcionais teve a finalidade de convencer e conquistar o público, ou terá sido uma forma de privilegiar uma visão em detrimento de outra?

Mississippi em Chamas retoma um tema que havia sido deixado de lado durante mais de uma década. A obra foi cuidadosamente trabalhada para deixar o telespectador impactado com a violência que outrora foi utilizada contra uma minoria desfavorecida. O poder público é apresentado como permissivo e insolente, levando-nos a acreditar que

³¹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13.

³² BERNARDET, Jean-Claude. RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988, p. 17.

o sul dos Estados Unidos não seguia as leis da nação e desrespeitava os direitos humanos.

No filme, há um conflito declarado entre o poder local – polícia, prefeito e outros líderes – e o FBI, que não poupou esforços para encontrar os militantes desaparecidos. O FBI enfrentou esse poder local e foi apresentado como uma ferramenta do Estado que, por sua vez, buscava por justiça e defendia o seu cumprimento. Por vezes, somos levados a indagar se a história seria sobre o desaparecimento dos ativistas ou sobre a ação do FBI frente ao desaparecimento dos ativistas.

A segregação é apontada diversas vezes na obra, seja na lanchonete, no bebedouro ou na igreja. O fato de os brancos ocuparem um lugar diferenciado (melhor, mais confortável e refinado, melhor iluminado) incomoda o telespectador. Os brancos coligados à Ku Klux Klan, até então apenas suspeitos do crime, são mostrados também como cidadãos detentores de valores moralmente questionáveis: são machistas, violentos, agredem os membros da própria família, desprezam a “igreja” e a “Bíblia” dos negros. Os diálogos e ponderações dos sulistas associados à Ku Klux Klan são recobertos de sadismo: das piadas no círculo de amigos às ameaças feitas aos negros. O telespectador se depara com uma situação que desperta rancor e indignação. É como se o filme fosse um instrumento nemésico que poderia ser utilizado pelo telespectador. Esses são alguns dos fatores utilizados pelo cinema clássico americano para construir ou desconstruir uma personagem.

Para Marc Ferro, a análise de uma obra cinematográfica de ficção deve ser feita sem se perder de vista o meio no qual ela foi produzida, a relação entre o autor e a sociedade, o enredo (e sua recepção pelo público e pela crítica) e os mecanismos presentes na obra em si, sem desconsiderar a análise estética da mesma. Mas, apesar de pouco abordar sobre os fatores da realidade não visível em suas obras, Ferro observa que eles

derivam de diferentes metodologias (história, literatura, psicanálise, análise da decupagem, da filmagem etc.); todas estas aproximações não são iguais e uniformemente operatórias; a análise de cada filme procede da experimentação de cada uma destas aproximações, de sua aplicação ao conteúdo aparente de cada substância do filme (imagem, música, diálogos etc.), de sua aplicação à combinação destas substâncias à análise do roteiro, da decupagem etc.³³

³³ FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris: Hachette, 1975, p. 55.

Entendemos que essa análise é importante, pois a posição e os movimentos da câmera, a luz, o cenário, o som e a edição fazem parte de uma produção particular, e não é feito de forma aleatória, portanto, são elementos que pretendemos levar em consideração em nossa pesquisa, por fazerem parte do resultado final. A partir dessa análise e de um olhar historiográfico cuidadoso, podemos perceber outros elementos presentes na obra. Nosso procedimento de análise se aproxima da de Walter Benjamim, quando discute a linguagem cinematográfica:

A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permite excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho, que muitas vezes quase chega a tocar o corpo do intérprete (...) A natureza ilusionística do cinema (...) está no resultado da montagem.³⁴

1.3 O papel do FBI na resolução do caso, a omissão dos negros e a integração da obra como memória popular

Considerando os elementos levantados no tópico anterior, podemos perceber que há uma supervalorização dos agentes do FBI no filme. Por vezes, somos levados a pensar que eles são os únicos preocupados em resolver o caso. No filme, eles são chamados de “Hoover Boys” e de agentes de “Federação Burocrática da Integração”, o que pode ser uma tentativa de criar para o público um conflito entre eles e a poder local, deixando ver certo maniqueísmo no qual os “bonzinhos” pertenciam à agência federal. Ora, não é preciso uma análise aprofundada para saber que o FBI foi, muitas vezes, negligente frente à questão dos direitos civis, além de ter aplicado métodos violentos e ter sido o braço direito de J. E. Hoover, que considerou o movimento negro a principal ameaça à segurança dos Estados Unidos³⁵. Toda a construção da obra nos leva a crer que o FBI realmente admirava os militantes dos direitos civis, embora não encontremos nos estudos sobre aqueles anos grandes contribuições da agência federal para o movimento negro. A esse respeito, Sean Purdy comenta:

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 186.

³⁵ NEWTON. Huey P. *War Against The Panthers: A Study Of Repression In America*. 1980. Doctoral Dissertation / UC Santa Cruz, 1980. p. 188.

De acordo com a memória coletiva, os presidentes Kennedy e Johnson, bem como a polícia federal, o FBI, eram simpáticos à luta antirracista. *Mississippi em Chamas* (1988), filme que conta a história dos assassinatos dos ativistas James Chaney, Andrew Goodman e Michael Schwerner, **retrata como heróis o FBI e o governo federal. Nada pode estar mais longe da verdade. Os irmãos Kennedy eram altamente acautelados, desprezando os movimentos militantes e seus líderes, inclusive King, e relutantemente oferecendo poderes federais para proteger os ativistas no Sul, geralmente tarde demais e com forças insuficientes.** Assessores de Kennedy interferiram na Marcha de Washington, censurando discursos militantes e vetando ações mais radicais. Ao contrário do filme, o FBI ignorou muita violência racial e somente interveio quando detectou grande ameaça à estabilidade social. Além disso, o chefe do FBI, o veterano anticomunista e racista J. Edgar Hoover, fez uma campanha clandestina contra King, grampeando seus telefones e o chantageando, além de enviar-lhe uma carta anônima sugerindo que se suicidasse. Um relatório do Senado, em 1976, concluiu que o FBI tentou “destruir” Luther King.³⁶ [grifo nosso].

Em 1964, ano em que se passa o filme, a luta pelos direitos civis foi intensa: um dos liberais que possuía um discurso de defesa dos direitos civis - o presidente J.F. Kennedy – havia sido assassinado no ano anterior; Martin Luther King ganhava cada vez mais expressão no país e no mundo com suas longas marchas e seus discursos sobre a necessidade de harmonia entre brancos e negros através de uma política da não-violência; Malcolm X, com seu discurso radical, porém num trajeto diferente daquele trilhado por King, ganhava cada vez mais adeptos com sua postura de separação e a culpabilização do homem branco pelas mazelas das minorias nos Estados Unidos. É interessantes ressaltar que nada disso foi apresentado na obra de Parker, como se o mérito pelas conquistas e avanços fosse exclusivamente do FBI.

Outro aspecto importante a ser destacado é a forma como o negro foi representado no filme. Com algumas exceções, eles foram retratados como uma massa passiva, amorfa, sem ação e sem personalidade. Fugiam ou sofriam quietos, e suas ações dificilmente colhiam resultados positivos. Todo o processo investigativo, bem como a condução e a resolução do caso, foram conduzidos por brancos, principalmente pelos integrantes do FBI, com uma participação elementar da senhora Pell.

Outra característica do filme, que não é clara e contribui para nossa análise, é a resolução de um dos conflitos já apresentados. As diferenças entre Anderson e Ward só foram postas de lado quando ambos tiveram um senso de emergência, desejosos de resolver todo o caso, e isso ocorre logo após Pell ser espancada pelo marido. Depois de

³⁶ PURDY, Sean ; KARNAL, Leandro ; FERNANDES, Luiz Estevam ; MORAIS, Marcus Vinícius de. *A história dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 246.

ambos verem cenas de muita violência com vários negros sendo espancados de forma gratuita, quem inicia a cooperação e acelera a resolução do caso foi uma mulher branca.

Considerando que esses elementos supracitados não foram intencionais, podemos inferir que Alan Parker realmente não apresenta essa visão e, portanto, não quer que isso seja passado para o público, ou realmente foi traído pela própria linguagem cinematográfica. Para Ferro, “o resgate da historicidade das relações sociais a partir do cinema só é atingida se a análise referendar as intencionalidades do cineasta”³⁷.

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou história do cinema. Ele (o filme) está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio histórica que autoriza.³⁸

Os estudos sobre recepção nos ajudam a entender não apenas a forma como o público recebeu essa obra, no seu poder de interferir no resultado final, mas também elementos que talvez ultrapassassem a preocupação dos estudiosos da recepção: o impacto comercial que uma obra fílmica pode alcançar se a produção da obra souber avaliar, guardado o seu grau de incerteza, o seu público, o seu tempo e a expectativa daqueles que a recebem. Além disso, através do estudo da estética da recepção, podemos ver o movimento interpretativo, fazendo da obra e da sua recepção objetos de estudo. Após a conclusão do caso, do julgamento dos envolvidos e da morte da maioria dos acusados, tem-se a possibilidade de fazer outras análises, a começar pela construção da obra e, em seguida, de como ela atingiu a crítica especializada e o público comum, procurando identificar os fatores que levaram ao sucesso da obra.

Esse sucesso depende, em parte, da escolha estética do diretor e de como o tema integra a noção do telespectador sobre o assunto. Para atrair o público e prender sua atenção, Parker utiliza convenções genéricas de melodrama e de documentário e essa opção contribuiu para a compreensão e aceitação de sua visão e abordagem da história dos direitos civis, o ativismo político (ou ausência dele), as relações raciais e as

³⁷ FLÓRIO, Marcelo. A linguagem cinematográfica como objeto de estudo interdisciplinar, p. 5. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0303-2.pdf - acessado em 19/08/2010.

³⁸ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 87.

injustiças sociais. Parker afirmou que seu filme é mais do que uma "aula de história", pois trata "sobre o racismo que está dentro de todos nós e é sobre o agora"³⁹.

Parker sugere que o filme pode oferecer recursos para a compreensão das lutas sociais do passado e pode também encorajar o público a reconhecer os casos recentes de injustiça social e, ao destacar a forma como a violência e as injustiças foram esquecidas, o filme poderia se tornar uma importante arma a favor da memória. Contudo, é importante ressaltar que a forma como os elementos foram dispostos, como os percebemos no filme, não deixa ver um discurso identificado com a luta dos negros. Pelo contrário, o que vemos é a autoridade dos brancos, enquanto os ativistas negros não desempenharam um papel fundamental na conquista de justiça e direitos civis dos negros do Sul. A narrativa de *Mississippi em Chamas* delegou para segundo plano a história do ativismo pelos direitos civis, segundo os registros de estudiosos e ativistas, que mostram líderes negros que lutavam contra as instituições racistas do Sul e que buscavam uma solução para os assassinatos que ocorreram nesse período.

Mais do que ignorar o papel dos negros nesse momento, o filme abriu caminho para que jornalistas reforçassem a história representada na obra de Parker, criando uma memória contrária ao que teria realmente sido o ativismo. Alguns elementos da narrativa e também dispositivos visuais foram utilizados como recursos para a compreensão do passado, segundo a ótica do diretor. A exibição do filme e a posterior cobertura da imprensa contribuíram para que aquela perspectiva de Alan Parker sobre os direitos civis integrassem a memória popular, isso se considerarmos que uma parte do público comum teve mais acesso às informações históricas com filmes do que com os livros de história.

Percebemos, durante a pesquisa, que *Mississippi em Chamas* integrou com sucesso a memória popular, apesar de diversas publicações, documentários e programas jornalísticos terem sido criados abordando a história do assassinato e dos direitos civis. A notícia sobre mortes, julgamentos e prisões dos envolvidos, nesse caso, comumente fazia lembrar o filme *Mississippi em Chamas*. Atribuímos essa rememoração à boa qualidade de produção do filme, que conjugou a narrativa dramática e elementos de um documentário e logo passou a ser visto como fonte de informação histórica. De um lado estava o tradicional cinema policial, que ajudou na popularização da obra, impulsionando sua circulação; de outro, as cenas brutais de violência e as referências

³⁹ HALL, Carla. *Director Parker, master manipulator. The Washington Post*, p. C01. 09/12/198. Acessado em 26/09/2013

históricas, relativas a um tema que fundamenta o filme: a luta pelos direitos civis. Assim, tanto o sucesso comercial quanto a legitimidade histórica são necessários para que os filmes alcancem o público, e este o considere como uma forma possível de compreensão do passado. Ao negociar essas demandas concorrentes, a obra abriu espaços adicionais para telespectador se recordar da história da repressão política contra ativistas de direitos civis e discuti-las.

Embora Parker tenha dito que sua obra foi um recurso para promover a justiça social, é comum encontrarmos hoje estudos de críticos da área de Cinema, comunicação e História que questionam os resultados de seu trabalho e apontam para uma história que reafirma a hegemonia branca e subordina as experiências dos negros a uma liderança e capacidade, no caso do filme, de conduzir e resolver o crime em questão. Quando autores se propõem a discutir alguns desses elementos, identificam os agentes do FBI como heróis brancos⁴⁰ e apontam um mito da superioridade branca⁴¹ contida na obra, identificamos um movimento contrário daquele imediatamente posterior à exibição do filme, quando jornalistas elogiaram e reforçaram a produção fílmica, ignoraram pesquisas históricas sobre as lutas dos integrantes do movimento negro e dos direitos civis feitas por ativistas, historiadores e jornalistas.

As contradições da obra de Alan Parker a respeito do movimento dos direitos civis levaram críticos de cinema a questionar a precisão histórica do filme. Percebemos que as incongruências entre os acontecimentos históricos e a narrativa de *Mississippi em Chamas* encorajaram críticos e jornalistas a fornecer memórias alternativas do ativismo. Ao adotar padrões genéricos da indústria cinematográfica hollywoodiana que se supõem representar o passado, a obra de Parker fez surgir a necessidade de uma reflexão crítica do movimento da luta pelos direitos civis, além de procurar entender o suporte que o filme recebeu por parte dos meios de comunicação que faziam análise e divulgação da obra.

Para tanto, vamos tratar de um dos conflitos do filme, voltando ao enredo. *Mississippi em Chamas* destaca a luta de dois detetives ficcionais do FBI em sua tentativa de investigar o desaparecimento de três ativistas dos direitos civis não identificados em uma cidade fictícia do Mississippi. Apesar de algumas cenas apresentarem características de documentário, com situações de violência contra

⁴⁰ BOURGEOIS, Henry. *Hollywood and the civil rights movement: The case of Mississippi Burning*. The Southern Communication Journal. v. 4, 1992, pp. 157-163.

⁴¹ BRINSON, Susan. *The myth of white superiority in Mississippi Burning*. The Southern Communication Journal. v. 60, 1995, pp. 211-221.

ativistas, a narrativa do filme se assemelhava mais a um melodrama ficcional do que a um documentário sobre o movimento dos direitos civis. Esta narrativa seguiu as convenções do cinema clássico de um drama de ação policial.

Dentro deste gênero de filme, os protagonistas formaram uma parceria antitética a fim de erradicar um vilão desumano que ameaçava a comunidade. A narrativa de *Mississippi em Chamas* gira em torno dos esforços dos agentes do FBI Rupert Anderson e Alan Ward, que pretendiam resolver o caso dos jovens desaparecidos. Boa parte do filme focaliza a tensão entre Anderson, ex-xerife de uma cidade do Mississippi que acabou se tornando agente do FBI, e seu superior, Ward, um agente que seguia as regras e o protocolo da agência, sendo o principal encarregado do caso.

O filme apresenta Ward como um típico cidadão do norte, que se sentia indignado com a forma como os negros eram tratados no sul do país, sendo que o poder local não se mostrou capaz de solucionar o desaparecimento dos militantes. Sob a direção de Ward, os agentes do FBI procuraram inutilmente sinais do desaparecimento, e foram rejeitados pela população branca local. Anderson também foi designado para resolver o caso, mas ele não demonstrou muita preocupação no início. Pelo contrário, ele fazia piadas sobre os métodos ineficazes do parceiro e buscava encontrar pistas conversando informalmente com os habitantes da pequena cidade. Ele se interessava particularmente pela esposa do policial e vice-xerife, a senhora Pell, que lhe forneceu a informação crucial para a resolução do caso. Os esforços heroicos de Ward e Anderson contrastavam fortemente com as ações dos antagonistas centrais do filme, sobretudo do Sheriff Stuckey e de seu vice, Clinton Pell. Ao longo do filme, a polícia local, sob o comando do xerife e dos membros locais da Ku Klux klan, organizaram diversas ações para atrasar as investigações do FBI. Deparamo-nos com várias imagens de líderes da KKK e de policiais batendo e ameaçando linchar os negros, em resposta à insistente investigação do FBI. Assim, igrejas e casas pertencentes à população negra foram filmadas ardendo em chamas, atitude assumida por segregacionistas à medida que os agentes chegavam mais perto de resolver o caso.

O racismo aparece de forma muito constante e intensa dentro dos círculos sociais e dos próprios órgãos de aplicação da lei na cidade de Jessup e no estado do Mississippi. As imagens de espancamento, destruição e coação por parte dos membros da Klan em resposta as investigações na cidade sugerem que o FBI não conseguiria impedir ou diminuir o sofrimento da população local. O filme é generoso em exemplos: a fala do prefeito Tilman na barbearia, do xerife Stuckey na porta do prédio da polícia,

de Bailey no bar e do grande mago Townley, quando reafirmavam a necessidade da segregação, exaltavam a superioridade dos brancos e não demonstravam qualquer interesse em seguir as políticas de integração dos estados do Norte. Para Anderson, a confiança de Bailey no racismo do sistema legal do Mississippi, quando ele afirma que não seria julgado em nenhum tribunal do estado, provou que o compromisso da Ward com os procedimentos formais do FBI nunca seriam um problema para as autoridades locais, que agiam violentamente contra os negros. Assim, Anderson concluiu que agentes federais teriam de agir à margem da lei, com o intuito de tentar erradicar os assassinatos e julgar os responsáveis pelos crimes, inclusive pelas mortes de negros e ativistas no Mississippi.

Depois que a Sra. Pell foi brutalmente espancada pelo marido, por ter fornecido informações ao agente Anderson, Ward concordou com o chamado do parceiro para combater a elite local com as mesmas armas, e praticamente entregou o caso a ele, uma vez que seria feito com os métodos e o pessoal de Anderson. As cenas seguintes retrataram agentes do FBI enganando e aterrorizando os membros da Klan, com o objetivo de fazê-los confessar seu envolvimento nas mortes dos ativistas. Anderson ameaçou Clinton Pell em uma barbearia com uma lâmina, posicionada na garganta do policial, e enganou Lester fazendo-o acreditar que ele precisava de proteção do FBI para sobreviver aos ataques de seus companheiros da Klan. Em outra cena, Anderson contratou um agente negro não identificado para interrogar o prefeito da cidade e ameaçá-lo de tortura, intentando obter os nomes dos membros da KKK responsáveis pela morte dos ativistas. Através destas ações coercitivas, os agentes federais foram conseguindo as provas que precisavam para prender os homens responsáveis pelo crime. Assim, as ameaças de violência contra membros da Klan, que foram justificadas pela própria desconsideração da Klan pela lei, possibilitou a união de Ward e Anderson, que encontraram formas de fazer justiça pela comunidade.

Por trás da opção de Anderson existe também um sentido que merece destaque. O desfecho do filme retrata os envolvidos no caso de assassinato dos militantes pelos diretos civis, entre eles o xerife Stuckey e seu vice Clinton Pell, que foram presos após a investigação do FBI. Ao demonstrar que os assassinos só poderiam ser presos e julgados através dos truques do FBI, a obra elogia o ato de Anderson e sugere que as pessoas devem procurar agir nas brechas da lei para alcançar a justiça e a igualdade social. Esse elemento, também do cinema clássico, é receita de sucesso entre o público comum. O agente Anderson foge dos parâmetros legais para prender os assassinos e

essa medida, tão comum no gênero policial, é justificada pela ação dos membros da KKK. A obra cuidadosamente adiciona valores que incomodam o telespectador e isso justifica, em última análise, a perseguição promovida pelo FBI. A descrição do vilão inescrupuloso é um elemento essencial nos filmes de ação, pois fornece a premissa legitimadora da violência extrema (e efeitos e recursos técnicos elaborados para representá-lo, tais como o *close up* em uma fala, o sadismo durante a agressão, as piadas preconceituosas, a música durante uma perseguição etc.) que é um ponto exaustivamente usado para sucesso comercial de filmes desse gênero.

O sucesso comercial de filmes policiais pode ter colaborado para o sucesso de *Mississippi em Chamas*. São filmes de baixo orçamento, com cenas semelhantes de ação e, algumas vezes, com a mesma receita de policiais agindo fora dos protocolos para alcançar seus objetivos. Podemos citar *Um Tira da Pesada*, de 1984, *Máquina Mortífera*, de 1987, e *Duro de Matar*, de 1988. Todos eles receberam sequências de maior ou menor sucesso no decorrer da década de 1980 e 1990. A escolha de Parker em inserir elementos desse gênero pode sugerir sua intenção de dirigir um filme que se tornasse sucesso comercial e ocupasse a memória do público. O sucesso de bilheteria atesta este sucesso. De acordo com o Internet Movie Database⁴² o filme *Mississippi em Chamas* faturou 34 milhões de dólares. Além disso, foi vencedor do Oscar de melhor fotografia em 1989 e indicado às categorias de Melhor Ator (Gene Hackman), Melhor Atriz Coadjuvante (Frances McDormand), Melhor Direção, Melhor Edição, Melhor Filme e Melhor Som. Foi vencedor do BAFTA de Melhor Fotografia, Melhor Som e Melhor Edição. Vencedor do prêmio Urso de Prata na Categoria Melhor Ator no Festival de Berlim de 1989 e indicado ao Urso de Ouro. Venceu a categoria Direitos Humanos do *Political Film Society* de 1990, recebeu o prêmio de melhor filme da *National Board of Review de Motion Pictures* em 1988 e foi ainda indicado ao Globo de Ouro de 1989 nas categorias Melhor Diretor de cinema, Melhor Roteiro de cinema, Melhor Filme e Melhor atuação de um ator de cinema (Gene Hackman). O filme também ficou em 12º lugar, entre as maiores vídeo locadoras em 1989⁴³ e, com isso, nos faz crer que o filme cumpriu as normas estéticas e comerciais para os padrões de Hollywood.

⁴² <http://www.imdb.com/title/tt0095647/awards>.

⁴³ ROSENTHAL, Alan. *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 1999. p. 355.

Estes prêmios atestam o sucesso do filme, mas eles não fornecem uma explicação completa de como ele contribuiu para a memória popular. Um exemplo de filme bem sucedido comercialmente no Brasil foi *Tropa de Elite II, o inimigo agora é outro* que, também premiado, incorporou a memória do brasileiro. Hoje a música *Tropa de Elite* da banda Tijuana, o ator Wagner Moura, as frases dos personagens e o próprio Batalhão de Operações Especiais e tantos outros elementos da obra de Padilha ganharam visibilidade e a referências a eles é algo comum. Filmes que ganham altas receitas de bilheteria e recebem prêmios e indicações podem transmitir um significado social importante, mas nem sempre são reconhecidos pela mídia nacional como recurso de compreensão da História. *Mississippi em Chamas* é uma obra que reuniu duas características importantes para integrar a memória a respeito dos direitos civis: o sucesso comercial que já destacamos e os elementos do documentário.

1.4 As referências que garantem à obra as características de filme histórico e/ou fonte histórica

Embora esta narrativa se aproxime dos padrões genéricos de um drama ou de uma ação policial do cinema hollywoodiano, o filme incorpora elementos visuais e uma eficiente trilha sonora que sugerem um enredo baseado em fatos reais, relativos à discriminação racial e injustiça social cometidas no decorrer dos anos 1960. Como ele surgiu no âmbito de um drama de ação policial, as imagens e a narrativa trouxeram uma carga de situações “reais” e a obra de Alan Parker foi tratada como fonte de informação histórica na cultura contemporânea. Diversas vezes podemos ver imagens que lembravam eventos da história do movimento pelos direitos civis, que ganharam ampla cobertura nas redes de notícias nacionais e atenção da mídia durante os anos 1960. O público que conhecia os eventos que caracterizaram a luta pelos direitos civis poderia ter reconhecido as várias referências de membros da Ku Klux Klan perseguindo e linchando os negros e queimando suas casas e igrejas, além das práticas segregacionistas da elite local da cidade fictícia de Jessup.

O público reconhece o filme como um “resgate histórico” devido a algumas referências que ele estabelece. Logo no início dele, o veículo dos ativistas aparece em uma rodovia e, posteriormente, foi abordado por outros três carros. Esse início faz lembrar os acontecimentos do dia 21 de junho de 1964. Quando o carro é alcançado, um

dos perseguidores, com o nome de Frank, saca uma arma e atira na cabeça do motorista, após chamá-lo de “judeuzinho amante de negros”⁴⁴. Na sequência, ainda podemos ouvir: “só me deixaram um preto, mas pelo menos mato um preto”, frase que foi retirada do caso MIBURN presente nos arquivos do FBI. Essas imagens fazem referência direta ao caso de assassinato de George Chaney, Michael Goodman e Andrew Schwerner na pequena cidade de Neshoba, no estado do Mississippi, que ficou conhecido como Verão da Liberdade. Embora os nomes dos integrantes do movimento não tenham sido mencionados, não é necessário um conhecimento profundo para que essas referências façam sentido e o público entenda que se trata de um filme histórico e que, inclusive, mexeu muito com a história do estado do Mississippi e do próprio país.

Outra referência histórica é o envolvimento dos grupos que fizeram parte do Verão da Liberdade com o próprio movimento pelos direitos civis, que já vinha atuando desde meados da década de 1950. Além disso, o filme menciona Martin Luther King, os grupos NAACP, CORE, SCLC e SNCC, as cenas em vídeos assistidos pelos agentes federais que faziam referência a KKK, as imagens de jornais utilizados no decorrer da obra, o envio pelo presidente Lyndon B. Johnson de centenas de fuzileiros navais e 200 agentes do FBI para encontrar os jovens, o que de fato ocorreu no mês de agosto, quando os agentes federais descobriram os corpos dos ativistas em uma barragem. As imagens logo foram reconhecidas pelo público.

O fato de a obra trazer várias características associadas a acontecimentos reais do movimento pelos direitos civis, aliado ao fato de o público não possuir amplo conhecimento histórico, pode levar a crer que todo o filme foi baseado em acontecimentos que envolveram o desaparecimento dos ativistas. Essa confusão é comum em filmes históricos e, de certa forma, colaboram com a popularização da película. A frase “baseado em fatos reais”, inserida como legenda, é suficiente para atrair a atenção do público. A confusão, inclusive, se tornou uma ferramenta e algumas obras trazem, antes dos créditos, informações para criar a sensação de que algo ocorreu na realidade, mesmo que tudo aquilo não passe de criação do diretor. Exemplo disso é a sequência de *Atividade Paranormal*: no final do filme, é apresentada a conclusão de cada personagem, acrescentando-se datas e local dos supostos acontecimentos. Os

⁴⁴ O termo é bastante conhecido entre os estadunidenses e vem de uma tradição antiga entre os membros da KKK. ALVES, Amanda Palomo. *Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da 'black music' nos Estados Unidos*. In: Revista de História, 3, 1. 2011. p. 55.

produtores sabem que, em se tratando de um filme de suspense/terror, o efeito seria muito maior se os fatos narrados realmente tivessem ocorrido.

1.5 A relação entre o jornalismo, o filme e a noção de verdade nos fatos narrados

Na obra *Mississippi em Chamas*, jornalistas encontram-se presentes em diversas cenas, para cobrir o desaparecimento dos ativistas. Em vários momentos, os repórteres questionaram as autoridades locais e federais quanto à situação dos ativistas desaparecidos no estado do Mississippi. Em um desses episódios, alguns agentes do FBI assistiam imagens de noticiários de sulistas brancos batendo e aterrorizando ativistas dos direitos civis, trabalho este realizado também por jornalistas. Em outra cena, Ward e vários agentes do FBI assistiram notícias de um comício da Ku Klux Klan para entender o pensamento das pessoas que acompanhavam o grupo racista e a forma como a população negra era ameaçada no Sul. Na sequência, Ward exige que os agentes do FBI intensifiquem os seus esforços para encontrar os homens responsáveis pela morte dos ativistas. Esta construção sugere que a cobertura jornalística da violência aplicada contra a população negra e a apatia do poder local na busca pelos responsáveis pelo desaparecimento dos militantes foi algo que ajudou o FBI a concluir o trabalho. E embora haja pouca evidência para sugerir que os meios de comunicação instigaram o FBI a combater o racismo no Sul do país, podemos pelo menos inferir que o jornalismo televisivo ajudou a alcançar, em outros estados americanos, apoio para o movimento dos direitos civis.

Em resposta a estas imagens televisivas, a população branca passou a pressionar líderes políticos e empresas do Sul, para apoiar a integração e o direito de voto no Sul. *Mississippi em Chamas* não aborda a relação entre a mídia e o sucesso do movimento, mas conferiu destaque à imprensa nacional, que foi importante para a narrativa dos acontecimentos e reforçou o esforço do FBI em sua busca pelos corpos dos ativistas desaparecidos, tentando trazer os assassinos à justiça.

Outras técnicas visuais também incentivaram o público a assistir ao filme como uma representação de acontecimentos reais. Estas técnicas são emprestadas do cinema documentário e sugere que as imagens projetadas pelo cinema condizem com a realidade histórica e podem ter existido independentemente da produção do filme. Essa relação já foi muito explorada pelos cine historiadores e identificam que, embora não

seja correto, a população em geral relaciona o documentário à própria realidade. Esta associação fica visível na obra de Parker, nas imagens intercaladas da investigação do FBI e das entrevistas no estilo documentário realizadas com os cidadãos que falavam com os jornalistas. Enquanto os agentes do FBI e a marinha procuravam no pântano os corpos dos ativistas desaparecidos, os jornalistas que cobriam a investigação entrevistavam os moradores brancos que também observavam a busca empreendida pelos federais. As imagens revelam entrevistados falando diretamente para a câmera e descrevendo as suas opiniões sobre as relações raciais em sua comunidade. Deste ângulo da câmera, o telespectador pode ver os brancos locais sendo entrevistados a partir do ponto de vista dos jornalistas retratados no filme.

A impressão, para o telespectador, é a de que os depoimentos dos moradores foram reais e colhidos especialmente para a composição da obra. A primeira cena, nesta sequência de entrevistas, mostra uma mulher de meia-idade que estava com o rosto virado para a câmera enquanto, num segundo plano, os membros da marinha checavam cuidadosamente o pântano. A voz por trás da câmera, presumivelmente de um repórter, entrevistou outros três moradores da região, perguntando o que eles achavam da forma como os negros eram tratados, além de questionar o que pensavam sobre o desaparecimento dos ativistas. Os três entrevistados encontram-se em lugares diferentes e as cenas seguem as características de entrevista comum de documentário e jornalismo, quando se captura o depoimento de alguém. Além de conferir destaque aos jornalistas, o filme convida o público a entender a obra como uma extensão da memória jornalística em torno do desaparecimento dos ativistas.

Para o público mais jovem que, em geral, conhecia pouco sobre a história do movimento dos direitos civis, essas características podem ter fornecido sinais convincentes de que o filme era uma representação legítima da realidade histórica, ao invés de um drama de ação convencional. A conclusão do filme também incentivou o público a tratar o filme como um acontecimento sobre o passado, pois as legendas que descreviam as sentenças dos homens detidos por violar os direitos civis também sinalizaram que a película representou a realidade histórica, e não um drama policial. Como Stuckey, Pell e outros membros da Klan foram presos nos minutos finais do filme, as legendas na parte inferior da tela descreveram a duração e severidade de suas penas. Por exemplo, quando o filme focalizava a prisão de Frank Bailey, a legenda mostrava: "Frank Bailey condenado a dez anos de prisão." As legendas na parte inferior da tela, retratando a prisão de Pell, também traziam: "Clinton Pell condenado a dez anos

de prisão." O xerife Ray Stuckey, por sua vez, foi absolvido. Embora os nomes dos homens que foram apresentados fossem fictícios, eles possuíam seus representantes na vida real: homens que foram presos por violar as leis dos direitos civis que tinham conexão com as mortes dos ativistas.

Cecil Price, o vice-xerife na vida real, foi condenado a seis anos de prisão. Como o filme sugeriu, o xerife Lawrence Rainey foi absolvido. Para o público que testemunhou a cobertura jornalística dos eventos do Verão da Liberdade, as imagens do filme poderiam coincidir com aquelas exibidas duas décadas antes. Para o público que não viveu a experiência da década de 1960, as legendas funcionavam como informes que, da forma como eram apresentados, assemelhavam-se a uma história verdadeira. A conclusão do filme traz uma importante lição social e retira o que se convencionou considerar o padrão para o cinema clássico americano, pois apesar de Ward e Anderson terem resolvido o caso, superando as diferenças entre eles, a cena final mostra o FBI chegando ao local no qual o prefeito havia cometido suicídio. Na ocasião, o agente Bird pergunta: "por que ele fez isso? Ele nem estava envolvido. Nem era da Klan". Ward responde: "Sr. Bird, ele era culpado. Qualquer pessoa que vê isso acontecer e ignora é culpado. Não... ele era culpado, sim. Tão culpado quando os que puxaram o gatilho. Talvez todos nós sejamos." A cena claramente coloca todos aqueles que testemunharam as injustiças sociais e nada fizeram a respeito, sobretudo os negros estadunidenses, como culpados, tal como o prefeito da cidade fictícia de Jessup, no estado do Mississippi.

O filme termina apontando para as contradições do *american way*, citado e defendido durante o filme pelos membros da KKK. *Mississippi em Chamas* convida o público a assumir a responsabilidade pela injustiça racial. Ao fazê-lo, ele integra mais uma vez a órbita padrão dos documentários, que são construídos para chamar a atenção para questões ou problemas sociais. Ao incentivar o público a assumir a responsabilidade pelas injustiças raciais do Sul, a conclusão do filme sugere que as memórias podem ter implicações no presente. Esse desfecho também colaborou para que o telespectador considerasse o filme como uma denúncia social sobre o que teriam sido as relações raciais na década de 1960 e reforçasse a imagem de obra, supostamente comprometida com o passado recente dos Estados Unidos, o que nos permite pensar também que Parker pudesse ter tido o interesse na construção da memória popular sobre as relações raciais de seu país. Na última cena de *Mississippi em Chamas* a câmera leva o telespectador a um cemitério e foca, imediatamente antes de terminar o filme, uma

lápide que dizia “1964 não foi esquecido”. Além de levar o público a se recordar da luta pelos direitos civis e de todas as dificuldades por trás dela, colabora também para que o filme fizesse uma ligação com o passado, respaldando historicamente mais uma vez a obra de Alan Parker.

1.6 Personagens:

1.6.1 Rupert Anderson e Alan Ward

Anderson e Ward são os personagens principais do filme como já vimos. Além deles, compõe a equipe do FBI o agente Bird, que auxiliou na conclusão do caso do desaparecimento dos jovens ativistas. Existe, porém, uma elementar diferença entre eles. Os dois primeiros representam o agente John Proctor e o investigador Joseph Sullivan, respectivamente, responsáveis pelo caso em 1964; Anderson e Ward possuem, ainda, um papel muito mais relevante que o de Bird.

Partimos da ideia que, provavelmente, Alan Parker tenha utilizado dois grandes nomes do cinema para demonstrar o papel que o Estado teve na resolução do caso. A abordagem escolhida pelo diretor foi alvo de crítica e polêmicas, pois o FBI era considerado um instrumento do Estado para acabar com os movimentos de contestação daquela década. É certo que não podemos pensar que toda a instituição do FBI agiu exatamente da mesma forma em tempos diferentes. Devemos levar em conta que existem brechas entre o rigor da lei e a aplicação da mesma. Peguemos como exemplo o período militar no Brasil, quando a polícia e o exército apenas agiam em consonância com o Estado, realizando repressões, perseguições e torturas. Contudo, é um difícil exercício pensar nessas exceções, pois o filme traz todo o esforço que os federais fizeram na resolução do filme, sendo os dois agentes a personificação desse trabalho.

Importante ressaltar que a primeira cena da obra mostra o assassinato dos ativistas, o que permite ao telespectador o conhecimento de que aqueles jovens já não estão mais vivos, criando-se uma expectativa em torno da descoberta dos responsáveis pelo ocorrido. A história se desenvolve desde o início do filme com a perseguição dos criminosos. Pensando nisso, podemos compreender o destaque conferido aos personagens, representantes do FBI, em detrimento da participação dos negros. Todavia,

não podemos deixar de observar que, ao fazer isso, o autor ignora uma série de questões que julgamos relevantes para a compreensão dos acontecimentos de 1964 e de todo o movimento negro que antecedeu o crime ocorrido em Mississippi em Chamas. Embora reconheçamos que em toda a agência federal poderia existir pessoas preocupadas com a resolução do caso, simpatizantes ao movimento, ou mesmo negros integrantes do FBI.

O agente Anderson é apresentado como um funcionário que faz o que precisa ser feito para fazer seu trabalho, embora recorra a métodos mais efetivos do que propriamente “corretos” ou protocolares. Em nenhum momento do filme ele demonstra qualquer simpatia pelos membros da Ku Klux Klan ou pela perseguição e tratamento dispensado aos negros da pequena cidade de Jessup. Anderson não tece elogios, não usa exemplos positivos e não tem qualquer afeição pelos negros. Ele quer apenas resolver o caso para o qual foi designado. Irônico, sarcástico e bem sagaz, ele se engana desde o início do filme quanto acredita que o xerife não sabia de nada, ou quando critica os meios adotados pelo seu parceiro para a resolução do crime, mas é dele a grande contribuição quando os métodos da polícia passam para outro estágio, e é só assim que a investigação avança, com os métodos ditos “sujos”. Apesar de centrado e profissional, Anderson se permite envolver com a senhora Pell, por quem demonstra simpatia desde o primeiro encontro, ocorrido no salão de beleza. Essa aproximação traz humanidade para o personagem interpretado por Heckman, e fica claro que o envolvimento com ela não foi apenas parte da investigação, afinal, ele se incomodava com a forma como o marido a tratava, e foi ela quem trouxe lembranças de seu fracassado casamento. Os dois elementos aqui apresentados – o desejo de resolver o caso e a sensibilização do personagem – faz com que o telespectador se identifique com Anderson, algo essencial para a construção da imagem positiva em torno no FBI.

Ward interpreta o agente que estabelece um contraponto no trabalho de Anderson, seu subordinado. Ward possui o estereótipo da personalidade criada para seu personagem: além de trajar terno e gravata, ele possui cabelo bem penteado e usa óculos, como se se tratasse de alguém que trabalhasse em um escritório. A abordagem desse personagem quase nunca é efetiva, e seus diálogos sempre estão restritos ao caso, diferentemente da estratégia de Anderson. A idade dele também colabora para a imagem de alguém que não estaria completamente preparada, embora possua formação e experiência para o cargo. Sendo mais novo, Ward não parece ser a pessoa mais adequada para o caso, inclusive por não compreender como são os costumes do sul, como seu parceiro.

Apesar dessas características, Ward é extremamente aplicado e suas deduções vão se mostrando corretas, além de estar sempre do lado dos investigadores, dando suporte e, não raro, aparecendo em situações em que precisa se expor ou se sujar (como entrar no pântano em busca de evidências). Por agir sempre conforme as regras da polícia, seu trabalho vai até certo limite e só avança porque Anderson o convence a trabalhar com outros métodos, e é exatamente essa divergência entre os dois que torna necessária a superação das diferenças, em prol de um objetivo maior: a resolução do caso de desaparecimento dos ativistas.

1.6.2 Clinton Pell e Ray Stuckey - personagens fictícios com referência histórica

O personagem de Pell representa Cecil Price, o vice xerife da pequena cidade de Neshoba – alterada para a cidade fictícia de Jessup no filme de Parker. Price esteve envolvido no crime dos ativistas e foi condenado em dezembro de 1967 a seis anos de prisão pelo envolvimento no assassinato de um ativista pelos direitos civis. No filme, Pell e Stuckey são membro da Ku Klux Klan e, como autoridades locais, eram coniventes com a violência contra os negros, permitindo e até participando de espancamento e morte de pessoas consideradas indesejadas.

Pell não apresenta nenhuma característica que agrade ao público, e sua personalidade pode causar até mesmo repulsa no telespectador. A presença deste personagem faz com que a dupla do FBI pareça ainda mais virtuosa, uma vez que não se parece em nada com o vice xerife. Em sua primeira cena, ele recebeu com muita ironia os federais, e os tratou como defensores dos negros, que forçavam a integração deles com os brancos, algo comum nos Estados Unidos da década de 1960. Aos poucos, percebemos os problemas de ordem familiar que ele carregava e, mesmo quando ele não participa da cena, as referências não são boas, como na primeira vez que o agente Anderson vai até o salão de beleza. Quando uma das mulheres do salão revela quem era o marido da senhora Pell, ela demonstra tristeza e se envergonha, além de não esboçar qualquer reação positiva como um sorriso ou palavras que trariam uma imagem de bom marido para Clinton Pell, que inclusive aparece rapidamente numa cena em uma discussão em público com sua esposa, que entra em seu local de trabalho num gesto abrupto de soltar seu braço do parceiro.

Na cena do bar, percebemos também que ele é uma autoridade corrupta e, assim como o xerife e o prefeito, ele permite a existência de bares e destilarias clandestinos e,

certamente, se beneficiava com os contrabandistas, além de aparecer em certo momento do filme bêbado numa cena que demonstra que as ações da elite de Jessup são sistemáticas em algumas ocasiões, inclusive na de se embriagar à noite enquanto suas esposas estão em casa. Nas duas cenas em que Pell se encontra em casa, podemos perceber outras características: a primeira é a manutenção de um casamento infeliz e entediante, no qual sua esposa vivia para servi-lo, abrindo a porta para não incomodá-lo, levando a comida para a cozinha ou trazendo de volta para ele, como se estivesse ali para seguir ordens; a segunda mostra o vice xerife espancando sua esposa após a revelação do local onde estavam enterrados os corpos dos militantes procurados, num dos momentos de grande impacto do filme. Ao final do filme, o telespectador acha mais que merecida a pena de 10 anos de prisão.

O personagem de Stuckey representa o xerife da cidade de Neshoba, Lawrence Rainey e completa com Pell e o prefeito Tilman, o papel que as autoridades representaram nesse caso, fechados num grupo seleto e isolado que defendiam a todo custo a identidade, tradição e valores de um povo sulista e deixavam claro que não possuíam nenhum interesse em se adequar ao resto do país. O xerife de Jessup não tem qualquer respeito pela população negra, caçoa das instituições e grupos que os defendem e afirma que toda a estrutura montada pelos federais na cidade pela qual é responsável não passava de um golpe publicitário de Martin Luther King.

Sua personalidade é carregada de arrogância e em nenhum momento do filme parece temer a ação dos federais. Ele apelida os dois agentes de Hoover Boys⁴⁵ e, sempre que pode, ele enfrenta Ward e Anderson, inclusive com ameaças, além de se mostrar muito preocupado com seus protegidos. Foi Stuckey que repreendeu Pell pelo vazamento da informação que revelou o local em que os corpos estavam enterrados, e sugeriu que tivesse sido denúncia de sua esposa. No momento da perseguição aos envolvidos no crime, quando todos aparentavam estar assustados, o xerife foi o único que não demonstrou qualquer apreensão. Ao final do filme, ele foi o único que acabou se livrando da condenação.

1.6.3 Frank Bailey, Lester Cowens, Floyd Swilley e Wesley Cook – personagens fictícios da Ku Klux Klan

⁴⁵ Referência comum na época para designar os agentes do FBI que trabalhavam para o incansável diretor Edgar Hoover. Algumas vezes, como no filme, o termo era utilizado num tom pejorativo.

A elite política do filme se completa com todos esses personagens, encarregados dos trabalhos que o prefeito, xerife e vice xerife não faziam com as próprias mãos. Desde o início do filme são eles que aparecem e fica claro que o assassinato dos militantes pelos direitos civis foi cometido por eles. Durante a obra eles aparecem várias vezes, embora não possuam muitas falas.

O primeiro universitário morto recebeu um tiro na cabeça de Frank Bailey. Os outros não foram identificados e o telespectador só tem informações de como ocorreram as outras execuções ao final do filme. Bailey é o que possui a personalidade mais agressiva de todos eles, e é também o que mais aparece no decorrer do filme. Enfrenta Anderson no bar, assume que mataria pra defender seus interesses, agride vários jornalistas, participa também do linchamento e assassinato de Vertis, do espancamento dos negros que saíam da igreja – em especial de Aaron, que é golpeado com um chute no rosto por Bailey, enquanto rezava ajoelhado. Todos eles são frios e não medem esforços para fazer valer o que pensavam e sentiam sobre a cultura negra. O grupo assiste sem esboçar qualquer reação ao espancamento sofrido pela senhora Pell e vai até a casa de algumas famílias negras durante a noite para perseguir e ameaça-los numa demonstração de fidelidade aos princípios da Ku Klux Klan.

A inserção desses personagens evidencia certa hierarquia no grupo ao qual pertenciam, afinal, eles não possuíam cargos relevantes na cidade e apareciam quase sempre com o capuz no rosto, destruindo casas e igrejas ou perseguindo e agredindo negros que tiveram contato com os agentes federais. Outra característica do grupo é a utilização da cruz em chamas para amedrontar aqueles que se envolviam nas questões da cidade. A cruz pegando fogo, assim como a bandeira dos estados Sul que aparece várias vezes na obra, é bastante simbólica, pois reafirmam o *american way*, a segregação e também o privilégio de fazer parte do grupo que tem como missão defender a cultura sulista, protestante e saxônica.

O destino desses personagens foi bem trabalhado por Parker de forma a enaltecer o FBI e assegurar a punição dos criminosos envolvidos. Durante toda a obra, os quatro personagens aparecem sempre em uma situação de controle, de domínio e de superioridade, sempre na ofensiva, sem medo ou preocupação. Ao final da obra, cada um deles é pego em separado e, em alguns casos, em situações constrangedoras, o que demonstra para o público a fragilidade de cada um deles. A superioridade do FBI é tamanha que algumas cenas podem levar o público ao riso, demonstrando o que pode acontecer com aqueles que tentam enfrentar o “braço justo do Estado”, afinal, uma

minoria radical não pode derrubar a democracia americana, e a Ku Klux Klan é retratada como uma instituição que não quer se adequar ao restante do país.

Uma sequência de cenas vai desconstruindo a imagem dos membros da KKK que o público formou no decorrer da película. Quando Lester é surpreendido pelo FBI, ele estava em seu local de trabalho, indefeso, e podemos observar uma característica física que reafirma a ideia, ele é estrábico e mais que isso: quando está em casa – a única cena que mostra Lester em seu domicílio – ele está acuado, com medo, sua esposa grita exigindo explicação do barulho causado e covardemente ele foge abandonando o que seria o papel masculino. O personagem ainda é perseguido em uma encenação elaborada pelo FBI e, de medo, ele tem uma incontinência ao passo que Anderson sugere que ele precisa de um banheiro.

Os outros envolvidos também foram presos em locais inusitados, o que demonstra o poder e a eficiência dos federais. Frank estava em seu trabalho numa oficina mecânica, inicia a fuga, mas encontra-se cercado; Floyd estava em um café, e foi surpreendido pela polícia. Por fim, Wesley acabava de sair do banheiro quando foi encontrado pelos agentes. Todos eles foram condenados pelo envolvimento no assassinato dos jovens militantes.

1.6.4 Hollis, Aaron e Vertis

Os personagens negros têm participação limitada no filme, embora sejam de grande importância, seja para demonstrar a escolha do diretor, seja para reforçar o papel violento da elite da cidade fictícia de Jessup. Hollis é o primeiro personagem que ganha destaque no filme, quando é abordado por Ward no restaurante segregado e evita conversar com o agente. Depois, ele é procurado pelos membros da KKK em casa durante a noite, sofre várias agressões e, no dia seguinte, é jogado violentamente de um carro na rua principal, atraindo a atenção de todos que estavam próximos.

Sobre a participação de Hollis, podemos observar três características importantes que, de forma muito discreta, vai em direção ao projeto do diretor: a primeira é no momento em que Frank e seus comparsas conseguiram capturar o jovem negro e ele foi espancado e lançado várias vezes na lama nos fundos de sua casa, em meios aos animais. A aproximação com animais, no caso, denota a imagem que os brancos possuíam dos negros no filme, sendo tratados com menor importância, afastados e sem quaisquer direitos; a segunda é também bastante simbólica: uma breve cena mostra

Hollis preso em uma espécie de jaula durante o dia, sendo castigado pelo sol em um grande campo de algodão. Ora, a relação do homem negro com os campos de algodão é clara, mas pode passar despercebida por olhos menos atentos ou para o telespectador que não é estadunidense. Os negros formavam a mão de obra escrava durante a colonização inglesa e trabalharam no plantio de algodão até o fim da escravidão, em 1865. Ainda hoje é uma ofensa racista nos Estados Unidos mandar um negro “catar algodão”; a terceira característica é a que percebemos com mais frequência em *Mississippi em Chamas* e não se resume ao episódio de Hollis. Durante a cena em que o jovem é arremessado na rua, algumas pessoas, dentre eles alguns membros do FBI e da polícia local, se aproximam e procuram ajudá-lo, mas o que fica claro é que a população negra não reage, não se exalta e não exige reparação, e essa postura dos negros se repete no decorrer do filme.

Vertis é um homem de meia idade com voz branda e gestos lentos. Pai de Aaron, sempre aparece evitando contato com os membros do FBI, por ter receio de ser perseguido e, com isso, colocar sua família em risco. Assim como vários outros negros no filme, ele frequentava a igreja e presenciava diversas cenas de violência na cidade, mas se vê incapacitado de fazer algo pela comunidade. O ponto alto de sua participação foi quando os membros da Klan atearam fogo em várias propriedades, inclusive na sua e, num gesto de coragem, ele salva sua família das chamas. Resolvendo enfrentar a violência, ele pega uma arma e procura os responsáveis pelo ato criminoso quando, num descuido, ele é capturado, linchado e enforcado na árvore em frente à sua casa. A cena é muito forte e termina quando seu filho Aaron o retira da árvore. Mesmo com toda a violência da cena – morte de Vertis, destruição das casas e celeiros, morte de animais – os agentes do FBI não alteram sua forma de trabalhar, como se não se sensibilizassem com o ocorrido. Além disso, a morte desse personagem é como se simbolizasse uma punição por ele ter se revoltado.

Aaron é uma criança negra, corajosa, primeiro porque não se nega em conversar com os agentes do FBI e insinuar que a resposta para o caso do desaparecimento dos ativistas estivesse no escritório de polícia e não na comunidade negra. Após este diálogo, Anderson e Ward avançaram nas investigações e consideraram o vice xerife como um dos suspeitos. Aaron foi também utilizado pelos federais para convencer Willie, outro garoto negro, a depor contra os atos de violência que ocorreram perto de sua casa, porque havia sido o único a testemunhar os membros da Ku Klux Klan na ocasião. Nos demais casos a população não parece ter muita reação com os gestos de

violência, reclamam baixo, rezam e se acovardam na maioria das vezes, atribuindo ao FBI o papel de salvador, o que contrasta muito com o papel da população e líderes negros. Em duas ocasiões o filme mostra uma passeata pacífica formada por negros e um discurso firme contra a opressão, após a descoberta do corpo dos ativistas.

1.7 Alguns aspectos da recepção

Através de análises de jornalista, revisores e comentários do público não especializado, podemos perceber o impacto que a obra causou. Os jornais norte-americanos mostram a reação do público e da crítica durante aqueles dias que se seguiram após o lançamento do filme, enquanto que em alguns comentários de sites especializados em cinema percebemos a opinião de brasileiros que perceberam o filme de outra maneira, e que se relacionam com o tema dos direitos civis também de forma diferente. Para os estadunidenses o tema era e continua sendo algo caro e presente na sociedade, e continua gerando conflitos e fazendo parte da cultura do país. O filme incorpora essa cultura e preenche um espaço como parte da memória da luta pelos direitos.

Dessa forma, a relação com a obra ultrapassa a mera fruição que o telespectador pode ter e adentra também o campo político. No Brasil, podemos perceber pelos comentários em sites e blogs que a análise é basicamente restrita à obra em si e, embora reconheçam a importância do tema, a crítica não se ateve exatamente aos desdobramentos que *Mississippi em Chamas* causou. Não é pelo vazio do tema, pois o preconceito e as diferenças ainda existem e são veladas – diferente do que acontece nos Estados Unidos. No Brasil, foi apenas na Constituição de 1988 que o racismo se tornou crime inafiançável, exatamente 100 anos após a abolição. Ainda assim, podemos observar algumas relações da violência demonstrada na obra de Parker com a realidade brasileira, embora não seja especificamente a racial, como vemos:

Assistindo aos acontecimentos do filme (*Mississippi em Chamas*) é de chocar que a sociedade seja capaz de matar pessoas a sangue frio, apenas, por suas ideologias de igualdade ou por sua cor da pele diferentes. Não podemos deixar-nos iludir pelo fato de que o contexto da película ocorreu na década de 60 e pensarmos que os tempos são outros, porque se focarmos os fatos recentes, veremos que o ser humano hoje, é capaz sim, de agredir e matar outros pelos mesmos motivos torpes.(...) A história do índio Galdino (que havia ido à Brasília participar das comemorações do Dia do Índio levando as reivindicações de sua tribo aos nossos governantes) que dormia num ponto de ônibus e foi

queimado vivo por um grupo de jovens de classe média-alta, está muito próxima dos acontecimentos vistos no Mississippi. Os jovens que alegaram só querer brincar e dar um susto em Galdino, achando se tratar de um mendigo, - quer dizer que mendigo pode né? - cometeram um crime hediondo, porém, pegaram penas extremamente brandas, já que suas famílias fazem parte da elite dominante de nosso país, aquela que detêm o poder econômico-político.⁴⁶

Na época do lançamento, pessoas já apontavam para o propósito político do filme, algo que foi muito menos discutido do que propriamente a representação dos movimentos pela luta dos direitos civis, como veremos adiante. O problema racial nunca deixou de ser um problema no Sul dos Estados Unidos. Jornalistas apontavam para a necessidade de uma constante vigilância por parte do Estado. Quando George H. Bush, então presidente estadunidense, fazendo referência aos ativistas mortos em 1964 retratados na obra de Parker, propagandeando o voluntarismo⁴⁷ que ele próprio faria em um discurso à imprensa, não agradou ao público ligado ao ativismo de 64. Paulo Francis percebeu a movimentação e desferiu que “políticos de olho no voto negro, dizem em televisão que, se pudessem, desfariam o que foi feito há 25 anos”⁴⁸. E essa movimentação foi trazida à tona devido ao barulho que o filme fazia. A discussão, contudo, foi muito mais direcionada à representação daqueles que, no filme, resolveram o caso ou apareceram na película.

Atendendo aos imperativos comerciais, Alan Parker dirigiu uma obra que é predominantemente um drama policial e, embora tenha trazido diversas informações que se assemelhavam com o passado da luta pelos direitos civis, o conteúdo histórico ocupou um segundo plano. Além de não trazer o nome dos militantes assassinados no estado do Mississippi, muitas ações dos diversos grupos que compuseram o movimento negro foram negligenciadas e, na obra, não foram entendidas como cruciais para a resolução do caso.

O movimento Verão da Liberdade levou mais de mil ativistas negros e brancos do Norte para o Sul dos Estados Unidos, realizando protestos contra as políticas racistas da região e incentivando o voto do cidadão negro que até então era coagido por elites locais e não exercer seus direitos. O filme excluiu a população negra que, historicamente, lutou contra a opressão nos estados do Sul, mesmo com as ameaças das elites racistas locais. A própria resolução do caso e a descoberta dos corpos dos ativistas

⁴⁶ GERHARDT, Jean R. Mississippi Em Chamas. TrabalhosFeitos.com. Retirado 08, 2012, de <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Mississippi-Em-Chamas/326577.html>

⁴⁷ MASHEK, John W. *Bush chided by kin of rights workers*. The Boston Globe Arquivo. p.6. 24/06/1989. Disponível em: <http://pqasb.pqarchiver.com>.

⁴⁸ FRANCIS, Paulo. *Queimam as bandeiras*. Folha de São Paulo. Acervo Folha. p.12. 24/06/1989.

teve a elementar participação dos negros da cidade, além do fato de ter sido encontrado o corpo de outros três negros no mesmo local: um deles nunca foi identificado.⁴⁹ Como o filme girou em torno da história dos dois agentes do FBI, a população negra esteve o tempo todo em um papel subalterno, que não condizia com a verdadeira participação dessa minoria na luta.

Outro ponto em questão é o papel do FBI como o defensor dos direitos civis a todo custo. Relatos na história americana de policiais locais e a própria agência federal apontam para abusos de autoridade e negligência na defesa dos militantes, um contraste na representação desses grupos na obra de Parker. Enquanto o FBI foi apresentado como o principal articulador na resolução do desaparecimento dos jovens ativistas, o filme não destaca os membros dos movimentos pelos direitos civis com alguma relevância na luta pela justiça racial no país. Em última análise, o filme sugere que as pessoas não precisavam se organizar para desafiar as mazelas sociais, porque o sistema iria promover a justiça necessária. Na verdade, percebemos que os fatos sociais contidos nos livros e que compõem a história da luta pelos direitos civis não colaborariam para o drama policial. A omissão do papel dos líderes negros pode ser visto como uma amnésia sobre o ativismo, talvez porque a presença de protagonistas negros pudesse comprometer a recepção da obra fílmica.

Ao trazer os agentes do FBI como heróis centrais dos direitos civis, a construção do filme restaura a legitimidade das instituições políticas e jurídicas que inicialmente aparecem como corrompidos. Ao público o que é demonstrado é que as injustiças sociais não são próprias do sistema político, mas sim, que eles são o resultado de casos isolados de corrupção dentro de um sistema político democrático saudável. Através da criação de uma memória popular do movimento pelos direitos civis como a luta do governo federal contra um governo local anômico, o filme construiu um esquecimento danoso e a perspectiva de que as lutas populares podem se organizar contra um sistema político que não os representa totalmente é posta de lado.

Mississippi em Chamas é tratado como fonte de memória popular e foi reforçado pela fontes secundárias, que atribuíram importância às implicações sociais do filme. Jornalistas desempenharam um papel central na legitimação do filme como fonte de informações históricas. Apesar da renúncia do filme, que adotou um relato fictício

⁴⁹ LIPPER, Han. *Where Mississippi Burned: Civil rights film rekindles horrors of the state's past*. 22/01/1989. Floridian, p. 1F. Disponível em: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/price&bowers/movie.html>

baseado em fatos reais, muitos revisores reconheceram o filme como obra segura para recordar o passado⁵⁰ e alguns observaram que o filme de Parker era um dentre poucos que descreveram com precisão a brutalidade que negros e ativistas enfrentaram no Mississippi. Um dos primeiros críticos a rever o filme, descreveu-o como "absolutamente autêntico⁵¹", e como "um dos mais difíceis, mais diretos, e uma ficção mais eficaz dos filmes ainda feitos sobre intolerância e violência racial", além de elogiar os movimentos da época que lutaram por mudanças sociais.

Diversas críticas especializadas sobre a obra *Mississippi em Chamas* destacaram com fidelidade como a brutalidade foi representada pelos membros da Ku Klux Klan. Em geral, as análises fílmicas enfatizaram que o filme retratou com precisão a violência e os linchamentos que os negros sofreram nas mãos dos brancos da pequena cidade de Jessup. Para Rose, *Mississippi em Chamas* mereceu elogio especial, porque foi o primeiro a chamar a atenção nacional para a violência da Klan na história recente. Ele escreve: "Até este filme aparecer, eu não podia explicar aos amigos em Miami quão assustador foi viver no Mississippi durante os anos 1960."⁵² O autor sugere que a obra tinha atingido a memória daqueles que haviam vivido no período retratado e, mais importante que isso, serviu para mostrar os eventos aos que não conheciam a brutalidade dos membros da KKK, já que muitos não haviam passado pelo racismo no estado do Mississippi nos anos 1960, como se o filme fosse realmente fonte segura de informação histórica.

Algumas críticas sobre a obra de Parker afirmaram que a morte dos ativistas mobilizou a América branca a pressionar o governo a tomar uma decisão mais contundente contra o racismo e a violência aplicada contra os ativistas dos direitos civis⁵³. Durante a exibição, também houve uma mobilização em torno da discussão dos direitos civis, isso porque, ao ter identificado a injustiça na tela do cinema, o público associou a imagem da desigualdade às relações sociais contemporâneas, o que certamente colaborou para que a crítica elogiase a obra, tornando-a parte da denúncia a história do preconceito.

⁵⁰ HIGASHI, Sumiko. *Walker and Mississippi Burning: Postmodernism versus illusionist narrative*, p. 226.

⁵¹ CANBY, Vicent. Review/film: *Retracing Mississippi's agony*, 1964. 09/12/1988. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1988/12/09/movies/review-film-retracing-mississippi-s-agony-1964.html>.

⁵² ROSE, Bimmerman. *The ghosts of Mississippi past*. 15/01/1989. Miami Herald, p. 1C.

⁵³ HERBECK, Dan. Klan "war" forced FBI to bend rules civil rights move has some truth to it, says former Buffalo FBI chief who served in south. The Buffalo News. 15/02/1989. http://www.buffalonews.com/LIFE/302159860/klan_war_forced_fbi_to_bend_rules_civil_rights_movie_has_some_truth_to_it_says_former_buffalo_fbi_chief_who_served_in_south.html.

Logo em seguida, alguns homens que militaram pelos direitos civis e alguns críticos passaram a se manifestar contra o conteúdo da obra, pois não encontraram semelhanças com a verdadeira luta da década de 1960. Além de destacar os acontecimentos que envolveram o desaparecimento dos ativistas, jornalistas e críticos de cinema lembraram casos de violência contra negros que não foram mostrados no filme, como é o caso de Florence Marte, negra que descreveu como ela foi forçada a sair do negócio depois de ter testemunhado perante o grande júri federal, para investigar os assassinatos de Chaney, Schwerner e Goodman, ou dos corpos que foram encontrados junto com os três ativistas.

Casos como esses foram suficientes para evocar as lembranças daqueles que haviam participado da luta, indo contra o primeiro movimento de elogio da obra de Parker e da discussão sobre racismo e direitos civis que foi levantada após a exibição de *Mississippi em Chamas*. Jornalistas e analistas passaram a produzir críticas indicando que a verdadeira história de luta pelos direitos civis não havia sido aquela demonstrada no filme, afinal, o que estava sendo representado ali era a luta contra o racismo, mas uma luta encabeçada pelo Estado em detrimento da participação popular no processo de luta contra a injustiça social. No mês seguinte ao lançamento de *Mississippi em Chamas* vários críticos registravam suas impressões sobre o que havia sido apresentado, a maioria diziam do filme focar a luta na perspectiva e interesse dos brancos⁵⁴, mesmo que aparentemente fosse das lutas dos negros o tema ou sobre a dúbia posição de Parker que parecer ficar num “estranho meio termo”⁵⁵.

Outros se queixaram de que, concentrando-se nos brancos, o filme apresenta os negros apenas como vítimas, e chamaram a obra de “segregação cinematográfica”⁵⁶. Percebemos com os comentários da época, e mesmo com os posteriores, que o público comum gostou muito da obra e, envolvido na narrativa e nas técnicas utilizadas, não perceberam as críticas que em geral os revisores apontaram. *Mississippi em Chamas* foi visto como “um filme contra a impunidade”⁵⁷, “um ótimo filme e sim, um tapa com luva

⁵⁴ MILLOY, Courtland. *We Need Black Historians*. The Washington Post. 15/01/1989. p. B03. Disponível

em:<http://pqasb.pqarchiver.com/washingtonpost/doc/307112680.html?FMT=ABS&FMTS=ABS:FT&date=Jan+15%2C+1989&author=Milloy%2C+Courtland&desc=We+Need+Black+Historians>

⁵⁵ ARAUJO, Inácio. *Mississipi te convence?*. Folha de São Paulo. 19/08/1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/19/ilustrada/9.html>

⁵⁶ CARR, Jay. *Mississipi jolting, but flawed*. The Boston Globe archive. p.46. 13/01/1989. <http://pqasb.pqarchiver.com/>

⁵⁷ <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-30472/criticas/espectadores/> - Ana Lúcia da Silva.

de pelica no preconceito,”⁵⁸ uma “película violenta e perturbadora que tanto educa quanto entretém” e “que retrata o Sul e a questão do racismo melhor do que qualquer filme antes”⁵⁹.

O filme foi visto ainda como uma manifestação do racismo, dizendo-se que Alan Parker se comportou como o motorista do ônibus da cidade de Montgomery quando, em 1955, disse para Rosa Parks se dirigir para os fundos do veículo, porque a obra apenas reforça o que já está inscrito na sociedade, sem apresentar mudanças, sendo “apenas da maneira como as coisas são.”⁶⁰ Os ex-ativistas se opuseram veementemente a *Mississippi em Chamas*, devido à demonstração de impotência dos negros durante quase toda a obra, retratando as fugas, omissões e a falta de coragem daqueles que, historicamente, lutaram por seus direitos, mas tiveram sua história negligenciada na obra de Parker. Judy Richards, ex-membro do SNCC, disse a Marquand que ela e outros ativistas ficaram "indignados com imagem da impotência dos negros no filme sempre à espera de serem salvos por dois heróis brancos do FBI", enquanto Robert Moses, diretor da SNCC em 1964, disse também ao jornalista que a representação dos negros no filme era uma reminiscência do racismo histórico da América. "Nós estávamos trabalhando no estado do Mississippi durante vários anos antes de 1964 e na América ninguém nunca nos viu. Agora, novamente eles não nos veem. Os negros do filme são um enredo - um pano de fundo para os heróis brancos." ⁶¹

Muitos críticos sugeriram que a obra desmentiu as experiências dos negros e dos ativistas de direitos civis logo após o momento de seu lançamento. Em resposta à narrativa do filme, que colocou o FBI como força central na luta pelos direitos, muitos críticos de jornais e jornalistas escreveram suas próprias histórias sobre o movimento dos direitos civis. De acordo com elas, foram os ativistas, e não os funcionários federais, os principais responsáveis pelo fim da segregação e pela garantia dos direitos de voto para negros. Vários artigos afirmaram que os negros do Mississippi estavam longe de serem vítimas covardes e que, na verdade, lutaram muito contra as políticas racistas.

⁵⁸ <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-30472/criticas/espectadores/> - André D.

⁵⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0095647/reviews?start=100> – driver_8

⁶⁰ STAPLES, Brent. *Film: Mississippi Burning: Generating heat or light?* Cinematic segregation in a story about Civil Rights. New York Times, sec. 2, p. 1. <http://www.nytimes.com/1989/01/08/movies/film-mississippi-burning-generating-heat-light-cinematic-segregation-story-about.html?pagewanted=all&src=pm>

⁶¹ Marquand, Robert. *Feelings smolder over Burning issue*. The Christian Science Monitor, p. 11. 24/02/1989. Disponível em: <http://www.csmonitor.com/1989/0224/lbur.html>.

Colaborando com essa perspectiva, alguns críticos mencionaram também que vários outros ativistas foram fundamentais nas conquistas do movimento. Jornalistas também enfatizaram que não foram indivíduos isolados que fizeram a diferença no movimento, mas sim "incontáveis trabalhadores"⁶² dos grupos que lutavam na década de 1960 e "a bravura de milhares de negros do Mississippi"⁶³ que exigiam do poder público os direitos civis e o fim da segregação no Sul. Como Kaufman afirmou, se tratava de esforços coletivos de pessoas comuns, "desde a espinha dorsal a organização emocional do movimento".⁶⁴

A recepção por parte da crítica aponta para a relação entre exposição/intenção do diretor, como algo deturpador do movimento pelos direitos civis, e isso foi um convite à reflexão crítica do filme e sobre os acontecimentos que a obra pretendia representar. Além de argumentar que os negros mereciam papéis mais fortes no filme, muitos críticos também reclamaram que a película não deveria ter anunciado os agentes do FBI como heróis do movimento pelos direitos civis.

Repórteres e revisores frequentemente explicaram que a conclusão do filme desmentiu as táticas reais que o FBI usou para encontrar os corpos dos ativistas desaparecidos. Como muitos relataram, o departamento pagou US\$ 30.000 a um antigo membro da Ku Klux Klan que estava disposto a agir como informante, algo bem menos romântico que uma mulher, que após um surto de consciência e envolvida com um agente do FBI, revela a informação crucial para resolução do caso. Carter afirmou que o FBI "certamente não resolveu os assassinatos na forma descrita no filme batendo, ameaçando e intimidando outros suspeitos e testemunhas. Se tivesse feito isso, seu caso teria sido jogado para fora do tribunal"⁶⁵.

Repórteres também mencionaram alguns críticos de cinema e ativistas que não acreditavam na proximidade entre o FBI e os grupos que lutavam pelos direitos civis, afinal, historicamente, o apoio a esses movimentos era mínimo. De acordo com Marquand, os membros da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor - NAACP, "se irritaram com o papel 'salvador' do FBI no filme" porque lembrou que "um número considerável de agentes do diretor J. Edgar Hoover agiam de forma tão ou mais

⁶² Idem, p. 11.

⁶³ Carter, Hodding. *Film hides real heroes of Freedom Summer, 1964*. The Wall Street Journal. 15/12/1988, p. A15. Disponível em: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/missburning.html>.

⁶⁴ KAUFMAN, Jonathan. Eyes on the civil rights movement Mississippi Burning latest in a wave of works about the king years. The Boston Globe archive, p. B1. 08/01/1989. Disponível em: <http://pqasb.pqarchiver.com/>

⁶⁵ Carter, Hodding. *Film hides real heroes of Freedom Summer, 1964*. The Wall Street Journal. 15/12/1988, p. 15. Disponível em: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/missburning.html>.

preconceituosa que a polícia local, envolvendo-se com eles e, em alguns casos, com a própria Ku Klux Klan"⁶⁶. Mary King, que foi ativista pelos direitos civis, lembrou que agentes do FBI perseguiam os militantes, ao contrário da preocupação mostrada na obra de Parker. Era comum, inclusive, ver agentes do FBI confraternizando com a polícia local.

As diversas opiniões sobre a luta pelos direitos civis tomaram corpo após a exibição de *Mississippi em Chamas*. O filme reacendeu a discussão e vários críticos desafiaram os registros históricos, elogiando a obra e traçando análises favoráveis à versão de Parker. Dessa forma, a obra criou um espaço para a invenção de mensagens não hegemônicas sobre os direitos civis. O potencial do filme para incitar controvérsias e rápidas mensagens em textos de jornalismo foi evidenciado mais claramente em comentários que abordaram as implicações do posicionamento do autor e sua obra para o presente. Vários repórteres observaram que o racismo ainda não foi erradicado da vida pública ou do governo federal.

Mississippi em Chamas, como vimos, foi uma obra muito bem construída que buscou aliar as características de um drama policial com características de documentário. Ela cumpriu o duplo papel de ser um rentável filme comercial e de se firmar como fonte de conhecimento sobre os direitos civis, ao tratar a violência dispensada aos negros do Sul dos Estados Unidos. Houve uma intensa mobilização entre ativistas, críticos e jornalistas na análise da obra, algo parecido com o que aconteceu no Brasil obrassem relação a *O que é Isso Companheiro?* e *Tropa de Elite*, - o primeiro, quando trouxe a visão de Fernando Gabeira e Bruno Barreto ao respeito do que teria sido o sequestro do embaixador Charles Elbrick, o segundo quando envolveu diversas polêmicas em torno dos direitos humanos e do uso de drogas entre a classe média. A obra de Alan Parker instigou os entusiastas e defensores da ideia de que o Estado foi o grande responsável pela conquista dos direitos civis, enquanto ex-ativistas, críticos e intelectuais faziam ressalvas quanto à história apresentada. O filme, portanto, “gerou” memórias acerca dos acontecimentos narrados, entretenimento que alcançou grande sucesso.

O fato de o filme se tornar um sucesso comercial entre as demandas imperativas de Hollywood, representando as injustiças sociais da recente história dos Estados Unidos, sugere que a interação entre ficção dramática e elementos de documentário foi

⁶⁶ Marquand, Robert. *Feelings smolder over Burning issue*. The Christian Science Monitor, p. 11. 24/02/1989. Disponível em: <http://www.csmonitor.com/1989/0224/lbur.html>.

bem aceita. Já consideramos aqui a habilidade de Parker e os recursos técnicos que também colaboraram para o efeito positivo que a obra causou e, certamente, a repercussão da obra foi outro importante elemento para fazer *Mississippi em Chamas* integrar a memória popular. A cobertura jornalística que, num primeiro momento e em sua grande maioria, elogiou a obra, desempenhou um papel para tornar o filme fonte de memória, assim como os comentários sobre o obra, trazendo a experiência dos negro da década de 1960. Os textos ora reafirmavam a visão do diretor, ora questionavam e enfrentavam de forma veemente as informações contidas na película, podendo-se inferir, portanto, que a cobertura jornalística teve papel ímpar nesse processo.

Para os leitores de jornais, os comentários poderiam ter sido ainda mais influentes na construção de memórias populares do Mississippi que o próprio filme, isso porque, para embasar seus argumentos, jornalistas e especialistas foram buscar informações históricas durante o período e, apesar do esforço de críticos e antigos militantes em demonstrar a negligência da obra com relação ao ativismo dos negros e o questionamento do papel do Estado nesse processo, os comentários sobre o filme eram majoritariamente positivos. Dessa forma, o público que deu pouca importância para os comentários contrários à história da obra contribuiu para impulsionar sua popularidade, sem ressaltar a deturpação dos acontecimentos ali narrados.

CAPITULO II

NEGROS RADICAIS NO CINEMA: *PANTERAS NEGRAS* DE MARIO VAN PEEBLES

All power to the people

Panteras Negras foi produzido na década de 1990, quando mais uma vez a sociedade estadunidense presenciou um caso de alcance nacional envolvendo a questão racial. O espancamento do taxista negro Rodney King⁶⁷ em 1992 e a absolvição dos policiais acusados de tal violência geraram uma onda de confrontos entre a população, causando dezenas de mortes, milhares de feridos e um prejuízo de milhões de dólares. Muito embora o julgamento sobre Rodney King seja apontado como o estopim para a Revolta de Los Angeles, outros fatores são considerados como parte do descontentamento da população. Os Estados Unidos estavam sendo governados por republicanos há vários anos e, principalmente os dois últimos mandados (o segundo de Ronald W. Reagan e o de George H. Bush), voltaram a atenção dos cidadãos norte-americanos para as questões externas, com um grande aumento na produção bélica e intervenções tanto na América Latina quanto no Oriente. Isso proporcionou uma forte recessão econômica no final da década de 1980 e um elevado nível de desemprego, principalmente nos bairros negros de Los Angeles.

A revolta chamou a atenção da opinião pública do país e, como desdobramento, esteve presente também em diversos meios midiáticos, principalmente nas várias referências cinematográficas televisivas, e musicais, para não falar no caso de Rodney King enquanto elemento de implicações político. No mesmo ano do caso do taxista negro, o candidato do Partido Democrata Bill Clinton venceu as eleições para presidente dos Estados Unidos. O novo presidente, apesar de enfrentar um conflito externo, voltou seu governo principalmente para os problemas econômicos internos, devolvendo a estabilidade para os Estados Unidos.

⁶⁷ Detido sob a acusação de dirigir em alta velocidade, o taxista Rodney King foi violentamente espancado por policiais brancos. A cena foi registrada pelas lentes do cinegrafista amador George Holliday e percorreu o mundo sendo exibido milhares de vezes. Um júri composto por 10 brancos, 1 negro e 1 asiático absolveu os policiais acusados. A revolta principalmente de negros e latino americanos foi quase instantânea, levando a uma das maiores revoltadas do Estado da Califórnia.

A produção de *Panteras Negras*, a exemplo dos filmes produzidos na década de 1970, trouxe à tona a questão dos Direitos Civis, retratando a década de 1960 - período no qual uma minoria lutava em prol desses direitos, dialogando com uma sociedade do final do século que ainda sofria com as diferenças raciais. Certamente seria uma obra que ganharia visibilidade se assumisse uma postura que defendesse a tendência de sua época, sendo uma boa oportunidade inclusive para exaltar os líderes de outrora. Cinema e História nesse momento se confundem. Além disso, a década de 1970 para o cinema foi marcada pela exploração da imagem do negro e, apesar de algumas vezes utilizar os acontecimentos da década anterior, não tocaram em temas para promover a denúncia social. O diretor então assume a responsabilidade de contar a história do movimento negro, isso era, em parte, algo que levaria identificação com o tema.

Recorrendo a discussão do início do trabalho sobre a noção de identidade, estendemos aqui a uma relação entre essa noção com a representação do movimento negro no cinema. Entendemos com a produção de *Panteras Negras* que Mario Van Peebles reivindica o direito de contar a história do Partido dos Panteras Negras porque esta, segundo o diretor, foi negligenciada dos livros de História, além disso ele é negro e se pai foi militante do partido. Seria então a oportunidade de dar voz a um movimento que foi marcado por perseguições desde sua gênese. Ao tratarmos do assunto anteriormente pudemos traçar a ideia de que é possível sim relacionar a identidade com um suposto direito de conhecer e contar a História, sem, no entanto, anular a possibilidade do outro de eventualmente, segundo seus próprios interesses, também fazer parte da escrita de determinado acontecimento, nesse caso a história da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos.

O Cinema nesse caso se comporta como um instrumento para recontar uma história, elucidar um acontecimento, criar ou recriar um personagem. Sintetiza na tela a complexidade das sociedades cuja diferenciação resulta difícil de perceber, assim como de estabelecer o sentido e a significação dos personagens ali representados e da relação com a História de forma geral, algo que não é muito simples e que, se for tomado a cabo pode pecar pelo excesso ou pela falta de informações.

A obra de Van Peebles criou uma brecha (indeterminação) na história do movimento negro e foi, sobretudo, o papel do telespectador que deu o tom e a visibilidade da obra. Elogiado pelos membros e ex-membros do partido e apontado pela crítica conservadora como fantasioso. O poder de realização do imaginário no cinema desloca-se sobre esse horizonte de indeterminação por meio de uma abertura de

significado, no que se refere ao modo de ser das significações imaginárias que o cinema promove. Estas se relacionam entre si, segundo o modo fundamental das referências sociais.

2.1 Estrutura de Enredo

Para essa análise é importante ressaltar que o filme recebeu muitas críticas em seu lançamento devido ao posicionamento adotado por Van Peebles, militante que em entrevista à revista *Tikkun*⁶⁸ contou que seus pais eram ativistas políticos e tinham contato com o Partido dos Panteras Negras, o que facilitou bastante o seu interesse pelo assunto. Mais tarde, ao ler o livro de seu pai - *Panteras Negras*, ele resolve adaptá-lo para o cinema.

A vontade de dirigir um filme sobre um tema que lhe agradasse, segundo o diretor, alia-se à tentativa de desconstruir uma ideia dominante, segundo a qual o partido dos Panteras Negras era um grupo paramilitar contra brancos, que pregava a violência e, portanto, não mostrava os trabalhos que eram realmente feitos pelo partido. Além disso, segundo o autor, a ideia de que grandes mudanças só poderiam ser feitas por grandes personagens, como o presidente John Kennedy ou o líder Martin Luther King, o incomodava. O filme seria uma forma de aproximar o telespectador comum daquelas personagens do filme, tentando conquistar a adesão e incentivar a população norte-americana.

Para o filme *Panteras Negras* foi sugerida a inserção de um ator branco no processo narrativo, como um dos elementos a tornar a obra um sucesso. Ele conta em entrevista à revista *Tikkun* que "um dos cabeças do estúdio sugeriu que fizéssemos o líder dos Panteras sendo um homem branco. Outros sugeriram que uma pessoa branca de Berkeley reunira cinco jovens rapazes negros, ensinou-lhes a ler e a caminhar por conta própria, e então eles se tornam os Panteras Negras⁶⁹". Esses elementos são comuns no cinema clássico para garantir a vendagem do produto.

Van Peebles atua como ator em vários filmes, inclusive em seu próprio, interpretando Stokely Carmichael, que participa do movimento "Free Huey" e tem

⁶⁸ Entrevista concedida a revista *Tikkun* na publicação de jul/ago 1995. Publicado novamente em artigo da Revista FrontPageMag.com - edição online de David Horowitz em 17 de fevereiro de 1999. Disponível em <http://archive.frontpagemag.com/readArticle.aspx?ARTID=22287>.

⁶⁹ Entrevista concedida a revista *Tikkun* na publicação de jul/ago 1995. Publicado novamente em artigo da Revista FrontPageMag.com - edição online de David Horowitz em 17 de fevereiro de 1999. Disponível em <http://archive.frontpagemag.com/readArticle.aspx?ARTID=22287>

passagem no Partido dos Panteras Negras como Primeiro-Ministro Honorário até 1969, quando se muda para Guiné. Peebles atua com seu pai diversas vezes, alternando hora como ator em filmes dirigidos por seu pai, hora como diretor enquanto seu pai atua.

Numa sociedade que já está em sua 4ª geração de intelectuais negros, a obra de Van Peebles conseguiu dialogar com o seu meio. O Cinema aqui aparece tanto como indústria enquanto forma de poder - há público para isso e há no meio negro quem o faça.

Essa relação entre Cinema e Poder é múltipla e igualmente complexa. Desde cedo, as diversas agências associadas aos poderes instituídos compreenderam a importância do Cinema como veículo de comunicação, de difusão e até de imposição de ideias e ideologias. Trate-se de um documentário, de um filme de propaganda política, ou de uma obra de ficção cinematográfica, o Cinema tem sido utilizado em diversas ocasiões como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelo Cinema e História agentes sociais ligados ao poder instituído (instituições governamentais, partidos políticos, igrejas, associações diversas), e também por grupos sociais diversos que têm sua representação social junto a estes poderes instituídos. Essa tem sido sem dúvida uma primeira relação política importante a ser considerada⁷⁰.

O filme⁷¹ se inicia com a frase “É extremamente perigoso construir uma sociedade com diversas pessoas nela que sentem que não têm nada em jogo e não têm nada a perder. Pessoas integradas à sociedade protegem-na. Quando não o são, querem destruí-la inconscientemente” e segue com imagens de vários protestos, alternando entre imagens coloridas e em preto e branco. Aparecem discursos de Luther King e Malcolm X e mais algumas cenas em que manifestantes apanham de policiais nas ruas. Em seguida o presidente John Kennedy se pronuncia a favor dos Direitos Civis e o som de um tiro encerra seu discurso.

No momento seguinte, alternam-se imagens de manifestantes apanhando de policiais com cassetetes e jatos de água durante parte do famoso discurso de Malcolm X, *For Any means necessary*. O som de um tiro encerra também seu discurso e a cena de violência policial. Nesse momento a voz da personagem fictícia Judge, interpretado por Kadeem Hardison, inicia a narração do que seria o início dos Panteras Negras.

Bobby Sealle e Huey Newton – interpretados respectivamente por Courtney B. Vance e Marcus Chong – são os dois fundadores do Partido dos Panteras Negras. O filme mostra, com a tela em preto e branco, as duas personagens em um bar fazendo um

⁷⁰ BARROS, José D’Assunção & NÓVOA, Jorge (org.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 50.

⁷¹ Para ver a ficha técnica do filme, ver anexo F - Ficha Técnica do filme Panteras Negras.

discurso em versos para um pequeno público, tratando sobre a violência policial e a apatia dos negros vitimados, dizendo que esse era o jeito americano (fazendo referência ao *American way of life*). A cena prossegue quando alguns policiais chegam ao local e começam a bater nos dois ativistas. Um dos policiais diz que eles vão morrer, vão para a cadeia. Ambos os ativistas são presos, e se ocupam em articular formas de tornar efetiva a manifestação contra a violência policial. Judge afirma que eles não tinham plano nenhum, apenas a frustração. Algumas cenas são intercaladas durante a narração enquanto líderes aparecem recrutando membros. Nesse momento são apresentados dois novos integrantes: ‘little’ Bobby Hutton, personagem real interpretado por Wesley Jonathan, um dos membros fundadores do Partido, e Tyrone, personagem fictícia interpretada por Bokeem Woodbine, que terá grande participação na obra de Van Peebles. Durante esse jogo de cena, a voz de Judge segue narrando. O episódio termina com Bobby Seale e Huey Newton dentro de uma viatura.

Posteriormente, deparamo-nos com um garoto negro chamado Tiny, que andava de bicicleta ao som da música de fundo toca a música *I Feel Good* de James Brown, na tela a legenda “Oakland, 1967” e a voz de Judge dizendo “Mas para mim, começou de outra forma”. O garoto segue com sua bicicleta até um ponto de ônibus onde tem uma mulher negra esperando pelo transporte. Após o vestido da mulher se levantar com o vento de um automóvel, o garoto continua andando de bicicleta enquanto aparecem dois negros bebendo sentados na calçada, Rose e Yuck Mouth, interpretados por Bobby Brown e Chris Rock, respectivamente. A cena prossegue com um policial branco dentro de uma viatura fazendo com a mão o gesto de uma arma disparando contra o garoto de bicicleta. Duas novas personagens negras entram em cena: a primeira é Sabu, interpretado por Anthony Johnson, que tenta vender alguns isqueiros de ouro para um grupo de trabalhadores, e a segunda é Cy, interpretado por Tyrin Turner, que o repreende por vender isqueiros de cromo um produto falsificado. A música se altera (mantendo ainda um tom alegre) quando aparece uma nova personagem na frente de uma igreja: o Reverendo Slocum, interpretado por Dick Gregory, que manda Tiny ir para a escola. O desfecho é trágico: Tinny é atropelado por um carro em alta velocidade. Deparamo-nos com o garoto ensanguentado no chão e várias pessoas se aproximando. Há uma revolta no meio dos que estão próximos, fechando o carro, mas não conseguindo impedi-lo de fugir do local do acidente. A voz e agora a personagem Judge aparece dizendo que, para ele, os Panteras Negras começaram no quintal de sua mãe.

Um novo episódio se pronuncia, ambientado a noite onde Judge, Yuck, Cy, Rose e Jamal, interpretado por Kool Mor Dee jogam basquete no quintal de uma casa. Judge arremessa uma bola e acerta a cesta enquanto um deles brinca sobre o que ele teria realmente ido fazer na Guerra do Vietnã. Nesse momento Bobby Hutton e Tyrone aparecem, pegam a bola e interrompem o jogo dizendo que os negros têm mais o que fazer. Ambos tentam convocar mais pessoas para participar de uma manifestação pacífica devido à morte de Tiny, pois não havia um semáforo no cruzamento onde ele foi atropelado. Jamal está vestido com trajes de cores que lembram as de tribos africanas, e que na verdade pertence a um grupo que exaltava valores africanos e questionava a forma de colaborar em uma manifestação. Bobby Hutton lembra que foram três atropelamentos no último ano e que o reverendo Slocum está fazendo uma vigília. O trabalho deles seria anotar o nome no distintivo dos policiais que estiverem no local, enquanto eles rezavam para colocar um semáforo no referido cruzamento. O Yuck desencoraja os outros do grupo dizendo que a prefeitura não se importa com os negros da comunidade, mas Judge diz que sua mãe está na vigília e Jamal afirma que não gostaria de se misturar com os brancos, que a única salvação é a Mãe África. Tyrone retruca chamando-o de “negro babaca” e dizendo que nenhum deles estava na África, mas sim em Oakland, onde enfrentavam a brutalidade do branco. Nesse momento eles recrutam Judge e seu irmão Cy. Os novos recrutas e alguns panteras se encontraram na rua – local da vigília liderada pelo reverendo Slocum. Nesse momento Cy questiona a idade de Bobby Hutton, cogitando se ele não é muito novo para se tornar um gangster, ao passo em que este responde que é um revolucionário, e não um gangster. Tyrone diz que ele tem 16 anos e precisou da autorização da mãe para entrar no Partido. Surpreso, Judge diz que Hutton é apenas um garoto, mas Tyrone retruca dizendo que policiais também batem em garotos.

Enfim, o telespectador se depara com a procissão que mostra a movimentação de alguns membros dos Panteras Negras, a população orando e os policiais chegando ao local do protesto. Enquanto isso Judge aparece mais uma vez como narrador dizendo que enquanto os negros sofriam sozinhos, eles não seriam perturbados pelos policiais. Judge continua dizendo que o silêncio estava para terminar. Surpresos, Cy e Judge percebem que não tem muito membros dos Panteras no local. Tyrone diz que só é necessário um grão de areia pra mudar o mundo. Quando os policiais chegam, utilizam termos que diminuem o protesto e os ativistas começam a tirar papéis do bolso para anotar os distintivos deles. A cena prossegue com os policiais fazendo uma linha na rua

e avisando aos manifestantes que eles tinham 30 segundo para se dispersarem, pois aquele protesto era ilegal. Ao permanecerem no local, um dos policiais dá a ordem para dispersá-los. O filme segue com os policiais espancando os manifestantes, ao mesmo tempo em que cobriam seus distintivos para que não pudessem anotar as referências contidas neles. A cena com dose de ação continua com o enfrentamento entre os manifestantes e os policiais, que em determinado momento agridem a mãe de Judge que, em resposta, agride um policial. Ele é derrubado por outro policial e a cena termina com arma calibre 12 apontada para o seu rosto.

Os manifestantes que foram detidos são levados para a prisão. Uma discussão se inicia sobre qual seria a melhor forma de enfrentar a violência policial. Bobby Hutton diz que não adiantaria anotar porque mesmo se fossem denunciados, nada seria feito. Tyrone defendeu que seria necessário um senso de disciplina, mas que não tinha entrado no movimento só para apanhar. Reverendo Slocum começou um discurso de que era necessário ter humildade, dando a outra face, a exemplo de Jesus. As frases do reverendo “Apenas os humildes herdarão a terra”, “era necessário rezar pelos policiais” e “os policiais não sabem o que fazem” são seguidas de risos e chacotas por parte dos outros presos. Huey Newton interrompe dizendo que “eles” sabem o que fazem, pois repetiam a mesma ação há 400 anos. Bobby Seale se lembra de que Malcolm já havia alertado sobre a necessidade de os negros se organizarem. Nesse momento, Newton afirma que, para os negros se defenderem, seria necessário conhecer as leis e se equipar para a resistência. Melvin Van Peebles, interpretando um dos presos, faz uma ponta nesse momento ao questionar sobre a legalidade de pessoas se equiparem. Bobby Seale explica que o direito de portar armas é legal. Seale continua dizendo que não se trata de atirar em policiais, mas sim de chamar a atenção pública e mostrar que os negros não mais aceitariam espancamentos e humilhação. Os presos mostram apoio às frases de Seale e a cena termina com os punhos cerrados para o alto e a frase “Todo poder ao povo”. A personagem de Melvin ainda caçoa, repetindo a mesma frase em tom de ironia. Finalmente, os negros detidos são liberados. Reverendo Slocum acena para a multidão que aguarda do lado de fora e diz que, graças a Deus, estão finalmente livres. Seale comenta que estão na estaca zero e sem semáforo. Newton diz que eles precisam se ajudar e que eles próprios serão os semáforos. Todos se despedem e partem.

Na sequência, Huey Newton para um táxi para que alguns pedestres pudessem atravessar a rua. Entre os transeuntes estão Cy e Judge, a conversar. O primeiro elogiava os “novos semáforos” enquanto o segundo dizia que de nada adiantava. Judge lembra

que é veterano do Vietnã e, por isso, faz parte do sistema, e que se alistou para conseguir a bolsa de estudos. Seu irmão retruca dizendo que ele se alistou para fugir das multas. A conversa prossegue e Cy diz a seu irmão que vai se filiar ao Partido dos Panteras Negras, mas Judge alega que não é necessário nada disso. Ao fundo, o som de um rádio com um pronunciamento de Lyndon Johnson sobre a Guerra do Vietnã era transmitido. Judge segue caminhando e, ao chegar ao jardim de sua casa, sua mãe o recebe. Ambos foram detidos, porém em delegacias diferentes. Judge pergunta quando a soltaram enquanto mostra seu rosto um pouco machucado, ele diz que não aceita ver ninguém agredindo sua mãe. Os dois sentam na porta de casa e avistam de longe os Panteras organizando o trânsito de um cruzamento. Ela pergunta se eles são os amigos que ele fez na cadeia, e Judge, por sua vez, concorda e os defende dizendo que estão fazendo algo de bom. Ela diz que os Panteras Negras são comunistas e que não acreditam em Deus. Ele repete as palavras que Huey pronunciou na cadeia, dizendo que os negros rezam há 400 anos e que é hora de assumir outra postura. Sua mãe alerta que se eles continuarem assim, a comunidade logo terá problemas.

A cena seguinte se passa no escritório de Dorsett do chefe da polícia local, interpretado por M. Emmet Walsh, que está próximo a um aquário quando recebe a visita de Rodgers, agente do FBI. Ambos se cumprimentam e o agente federal, questionado pelo motivo da visita, inicia sua fala e reitera o desejo de Edgar Hoover de auxiliar as autoridades locais no combate aos subversivos. Segundo ele, alguns locais da cidade tinham um alto número de pessoas que perturbavam a ordem. Segundo Dorsett, tudo estava sob controle e agradeceu a oferta de ajuda, enquanto alegava que não existiam situações preocupantes, apenas alguns garotos fumando maconha, nada demais. Em seguida Rodgers faz menção aos Panteras Negras para Auto-Defesa. O chefe de polícia ri com desprezo, e afirma tratar-se de apenas alguns negros zangados por causa de um semáforo. Afirma que são barulhentos, mas não perigosos. Ao ser questionado pelo agente do FBI sobre a possibilidade de um acordo com os Panteras, ele diz que não seria possível, pois eram crianças em sua maioria, meros idealistas. Após uma pequena pausa, ele pergunta se gostaria que colocasse alguém para vigiá-los. O agente acata a proposta, e pede para que a pessoa escolhida seja discreta. No desfecho do episódio, o semblante do chefe de polícia aparece claramente perturbado pela intervenção federal.

Brimmer, interpretado por Joe Don Baker, foi a pessoa escolhida pela polícia para vigiar os Panteras. Ele está dentro do carro olhando de longe alguns membros dos

Panteras no cruzamento orientando o trânsito, outros jogando dados e Sabu que negocia drogas com dois hippies dentro de uma Kombi pintada com flores coloridas a palavra LSD. Os hippies perguntam se ele tem cocaína, o negro confirma e cobra \$20,00 e pede para voltarem em uma hora. Dispensa-os quando mais uma vez Cy o surpreende dizendo que não pode vender “veneno” na rua. Ele responde que um branco queria coca e ele pegou o dinheiro dele porque precisava de grana. Cy pede que ele entenda o que os Panteras dizem, seja a solução e não o problema. Ele concorda, mas pede que o deixe ganhar o dinheiro dele. Sabu completa dizendo que são piores que a polícia, referindo-se aos Panteras. A cena prossegue com Little Bobby Hutton no cruzamento com roupas e trejeitos que fazem referência a Michael Jackson. Ele canta uma garota enquanto o grupo que jogava dados e bebia gozavam da situação. No momento em que a câmera acompanha os movimentos da mulher, Brimmer foi surpreendido pelo grupo de negros que a pouco caçoavam de Hutton. Eles perguntam se Brimmer está perdido e diz que eles não querem machucar. O policial mostra o distintivo e eles fazem piada da situação, pedindo que ele os leve juntos no carro.

A cena seguinte começa com uma música ao fundo e uma pequena confraternização, e logo surgem Huey Newton, Bobby Hutton e Jamal. O africano, que na verdade faz parte de um movimento de San Francisco que se intitulam Panteras Negras, informa a Huey que Betty Shabazz, viúva de Malcolm X, chegará em breve, e este demonstrou um interesse espontâneo, dizendo que eles queriam praticar o que o irmão Malcolm pregou. Hutton e Newton se afastam e procuram Bobby Seale, que logo é informado sobre as intenções do movimento de San Francisco de escoltar Shabazz, que chega para uma entrevista na *Revista Ramparts*. Eles querem que o Partido dos Panteras Negras cuide da segurança da viúva de Malcolm. Seale, Tyrone e Gene McKinney, interpretado por Lahmard Tate, ficaram positivamente surpresos e o presidente do partido afirma que eles devem fazer isso. Ao término do episódio, os outros panteras presentes consentem.

Na sequência, o telespectador depara-se com a legenda “San Francisco”, quando alguns membros do partido foram visitar o movimento local que os recebeu dando bom dia aos irmãos africanos. O líder Bakar, que estava recebendo massagem de Alma, interpretada por Nefertiti, continuou perguntando para Huey se eles queriam ajudar na segurança de Shabazz. Newton respondeu que seria um orgulho poder fazer parte e perguntou sobre a quantidade de homens e armas que o movimento possuía. A câmera se fixa um pouco no grupo de San Francisco, e permite vê-los todos com cores bastante

vivas: os homens usam óculos escuros e a decoração toda lembra adornos e elementos africanos. Bakar, que está sentado enquanto todos estão de pé, pede uma bebida para os “irmãos” e para ele próprio. Alma é quem atende ao pedido. Ela também veste roupas que lembram a cultura africana. Ela volta com a bebida e oferece para Huey, que não aceita e demonstra com seu corpo e olhar que desejava continuar a conversa. Bakar toma sua bebida e cria um constrangimento ao chamar o Ministro da Defesa de Huey e em seguida Louie. Ele se intitula da Vanguarda Revolucionária, diz que são sérios e que Lombard e todos os outros estarão no local no horário marcado. Nesse momento, Lombard diz em tom mais alto que o normal “Uhura Wambasa”; “Liberdade e trabalho. Leão. Um amuleto”. Ao fundo, o som de tambores da cultura africana. Todos do grupo de Oakland ficaram surpresos com as palavras de Lombard, e na saída os membros dos Panteras Negras conversaram dizendo que não passavam de revolucionários de escrivania. Huey lembra que eles precisavam de armas para proteger Betty Shabazz. Eles tinham pouco dinheiro para conseguir comprar as armas, e nesse momento Bobby Seale mostra para os membros do Partido várias cópias do Livro Vermelho de Mao Tsé-Tung no porta-malas do carro. Cada cópia havia custado \$0,30 e eles venderiam por \$1,00, para levantar recursos.

Com a legenda “SATHER GATE – U. C. BERKELEY”, o episódio seguinte mostra Bobby Seale e os outros membros vendendo o livro vermelho. Gritam: “um dólar, um dólar; sejam socialistas”; “conheçam Mao Tsé-Tung”; isto na porta da universidade. Enquanto os livros eram vendidos, Bobby Hutton chama a atenção de Huey, e apresenta alguns rapazes que pretendiam se filiar ao Partido. No momento em que a Câmera revela que se tratava de jovens brancos, Huey se desculpa e diz que o Partido quer que os negros ajam sozinhos, e que não eram admitidos brancos. Sugere que eles criem o próprio movimento e diz que eles vão precisar uns dos outros. Os jovens concordam com a cabeça, se despedem e partem. A câmera muda de posição e mostra Cy vendendo o livro de Mao Tsé-Tung. Quando Judge pergunta sobre o propósito daquelas vendas, Cy explica que o Partido estava precisando de dinheiro. Ele se dirige ao seu irmão dizendo que dinheiro é bom, e que o Partido precisa de irmãos como ele. Ele pega um livro, mostra a Judge e diz que não conhece nem metade das palavras que está escrito, mas seu irmão prometeu ensinar-lhe mais tarde. Ele tenta sair dizendo que tem aula e Cy insiste para que ele vá à sede ouvir o que Huey tinha a dizer. Judge percebe que seu irmão mais novo estava realmente envolvido com os Panteras.

Tyrone interrompe os dois e reforça o convite a Judge. Este, relutante, não garante presença.

Em outro momento, Bobby Seale desenvolve um pequeno discurso dizendo que, independente do penteado ou da profissão, os “ratos” vão espancá-los e matá-los pelo simples fato de serem negros. Algumas pessoas, incluindo Cy e Judge, entraram na sede. Seale continuou, dizendo que o Partido dos Panteras Negras não era anarquista. Ele defendia que o governo deveria servir ao povo. Ao fundo, Bobby Hutton estava na calçada convidando mais negros para entrar na reunião. Aparece também um dos membros, que desenhava uma pantera negra no centro de um caderno branco. Este desenho se tornaria o símbolo do partido. Seale continua dizendo que o governo deveria servir também aos negros. Policiais negros para a população negra. Segue dizendo que os policiais são como o exército, e compara a situação com o Vietnã: afirma que, ao invés de proteger, eles patrulham e controlam. Huey Newton toma a palavra e explica o motivo de se referirem aos policiais como ratos⁷²: diz que, dependendo da expressão, eles poderiam utilizar como desculpa para prender os negros. Rato é um termo legal e poderia ser utilizado. Tyrone entra na cena distribuindo alguns folhetos e dizendo que, para se tornar um membro do partido, era necessário conhecer as leis do opressor e a dos Panteras, como por exemplo não usar drogas na sede ou a serviço do partido. Um dos presentes pergunta quando receberiam uma arma, ao passo que Tyrone responde que o partido não possuía nenhuma, e que armas só seriam cogitadas após um treinamento. Antes, era necessário conhecer o “*Ten Points Program*”. Seale complementa dizendo que é importante conhecer a história, diferente daquela versão escravagista contada nas escolas: uma história de luta. Ele cita autores como Mao Tsé-Tung, Franz Fanon e Malcolm X, e completa dizendo que se alguém não soubesse ler, eles ensinariam. O mesmo indivíduo que pergunta sobre as armas diz que os negros estão loucos e se retira da sala. Imediatamente Huey pega um bloco e diz que, para se filiar ao partido, era necessário assinar o documento. Outros se levantaram e começaram a se retirar, dizendo que os Panteras Negras acabariam no caixão. O restante se retira da sala, restando apenas os líderes, o desenhista e Judge, que é questionado por Huey Newton sobre o motivo de alguns negros chamarem outros de loucos, pelo fato de tentarem erguer a cabeça. Calado, Judge é questionado se é o irmão de Cy, que fora para

⁷² Eles utilizam o termo *pig* que para nós seria porco, mas em qualquer um dos casos a tradução é insuficiente para compreendermos a força e o real significado da palavra – não é simplesmente compará-los a nenhum desses dois animais.

o Vietnã. Ele confirma e responde que realmente conhece de armas, se dirigindo a Newton, que outrora havia questionado suas habilidades e conhecimento sobre armas de fogo.

Quando adentram uma loja de armas, Judge aponta os problemas que cada uma delas apresenta. Seale diz que deseja adquirir apenas armas legais e o vendedor, que é chinês, diz que as armas valem muito mais do que eles queriam pagar. Bobby Seale pergunta se ele é mesmo revolucionário – neste momento a câmera revela o cartaz de Mao Tsé-Tung ao fundo da loja. Seale diz que não conseguirá comprar se não for com muito desconto, e garante que terão novos negócios caso sejam bem tratados. A esposa do vendedor asiático consente com um sorriso e as negociações continuam. Os Panteras acabam escolhendo algumas armas, e o episódio se encerra.

Na tomada subsequente, em preto e branco, Huey, Seale e Hutton atravessavam uma rua, portando cartazes. Ao fundo, uma música, enquanto Judge falava sobre os dois problemas que os Panteras enfrentavam: a ignorância e a inércia. A cena mostra alguns negros se esquivando dos líderes, e mostra também Brimmer dentro de seu carro, vigiando os Panteras. A música prossegue, a cena fica colorida e mostra Huey Newton e Bobby Seale entregando panfletos na comunidade, demonstrando ainda mais o pouco interesse da população em ouvir o que eles tinham a dizer. Algumas imagens de policiais em preto e branco intercalam a cena; outras imagens mostram a mobilização dos negros pintando uma van, militando. A música continua, mas a cena prossegue agora colorida, mostrando Judge na sala observando pela janela os membros do partido vendendo o livro vermelho na porta da universidade. A cena volta a ficar preto e branco e alguns panteras estão fazendo o seu tradicional gesto com os punhos cerrados para alto. Brimmer observa sorrindo e anotando. A música não é interrompida e a cena volta a ficar colorida, desta vez destacando um carro de polícia passando por Judge enquanto este caminhava. Em seguida, mostra-o estudando em casa, e a câmera foca nos livros em que está lendo *Os Condenados da Terra*, de Franz Fanon, *O Capital*, de Karl Marx, e alguns outros títulos sobre o movimento *Black Power*, o Programa dos Dez Pontos dos Panteras e um folheto do Partido. A música continua e a cena volta a ficar preto e branco e mostra Huey, Tyrone e outros panteras em manifestação com alguns cartazes e gritos de ordem. O filme retoma a conhecida imagem de Ernesto Guevara, intercalando as imagens do protesto. Brimmer fuma um cigarro dentro do carro e tira algumas fotos. A música vai diminuindo e mostra a última parte dessas cenas recortadas com Judge em imagens coloridas caminha por três ambientes e aparece com um semblante reflexivo.

A cena seguinte é o início de um dos pontos altos do filme onde mostra a Patrulha Pantera, que nas palavras de Bobby Seale serve para procurar algum negro sendo preso, eles chamam um advogado, tentam a fiança. Policiar a polícia. A música da cena anterior se encerra e cinco membros dos Panteras estão dentro de um carro, todos armados, com jaquetas e boinas pretas. Tyrone encerra a cena dizendo que esse tipo de ação atrapalha o tráfico de drogas da polícia. Em seguida, a câmera mostra uma casa noturna e, no beco ao lado, dois policiais espancam um negro, próximo a uma viatura policial. O carro em que os Panteras estão para em frente ao beco, alguns negros saem de dentro da casa noturna. O carro para, e os cinco integrantes saem do veículo e ficam numa formação ofensiva com Bobby Seale e Huey Newton à frente, e logo atrás aparecem Little Bobby Hutton, Tyrone e Cy. Judge está passando pelo local e logo começa uma grande movimentação quando pessoas saem de dentro da boate para ver o que estava acontecendo. A cena mostra os policiais agressores bem próximo dos Panteras, e no mesmo momento outras viaturas chegam para dar reforço. Mais alguns Panteras aparecem e Huey Newton responde aos policiais citando as leis e mostrando que não estavam descumprindo nenhuma delas. A cena é construída de forma a deixar o telespectador tenso, tanto pela música quanto pelas imagens. Há um clima hostil entre os policiais que pedem o número do telefone de Newton, e que mostre o rifle que está segurando. O Ministro da Defesa do Partido se nega, dizendo que o rifle lhe pertencia e que a lei não o obriga a entregar a arma, pois garantia o porte dela. Alguns policiais ordenam que os transeuntes se retirem, no momento em que Huey grita e pede para eles ficarem, porque, segundo as leis, qualquer cidadão poderia observar o trabalho da polícia, desde que a uma distância razoável. Seale completa dizendo que eles não precisavam sair do local, pois não estavam passando por cima de nenhuma lei. Enquanto isso, Gene McKinney distribuía o Programa dos Dez Pontos entre os presentes que observavam. Ao questionar se o rifle estava carregado, Huey diz que segundo a lei é proibido portar uma arma carregada dentro de um veículo, chamando-o de rato, o que causa espanto entre os que observavam. Novamente questionado sobre as armas estarem carregadas, Newton carrega sua arma e ameaça atirar caso os policiais tentem tirá-las dos Panteras. Judge observa toda a cena e as pessoas presentes se impressionam. Os policiais começam a se retirar, e os negros começam a aplaudir o que acabaram de presenciar. A cena termina com a voz de uma mulher dizendo que achou que tinha morrido e havia chegado ao paraíso.

Na manhã seguinte, várias pessoas repetiram os gestos dos Panteras. Judge aparece correndo e pega um dos panfletos que estavam no chão. Dois negros, ao fundo de Judge, faziam gestos com bastante empolgação. A voz de Dorsett aparece declamando um a um o Programa dos Dez Pontos. O inspetor Brimmer e o agente Rodgers estavam presentes ouvindo-o ler um dos panfletos. O agente do FBI afirma que eles não podiam ter pensado nisso sozinhos, enquanto Brimmer diz parecer a Constituição ou a Carta de Direitos. O agente federal se irrita com o comentário e diz que a situação não é uma brincadeira. Ele pergunta se ele vira algum comunista no meio deles no período em que os observou. Brimmer afirma que se deparou com alguns negros passando com comida, fazendo reuniões, pintando, patrulhando a vizinhança e fazendo mais reuniões. Rodgers grita dizendo que estão minando os Estados Unidos, e afirma que o inspetor não levava seu trabalho a sério. O agente ameaça o Brimmer dizendo que ele deverá ter ações mais efetivas e que não deve mais ficar apenas dentro do carro. Rodgers sugere que ele se infiltre no partido. A cena termina na fala do federal.

Outro episódio mostra Dorsett saindo da delegacia e caminhando para seu carro, quando é surpreendido por um automóvel de luxo com um homem no banco de trás, que o questiona sobre seu trabalho. A cena insinua que é um traficante, que tem algum acordo com o oficial para fazer vistas grossas para a venda de drogas. O homem no carro é Tynan, traficante que mantém relação de corrupção com o chefe de polícia e o lembra que quem deu o carro que ele vai entrar, foi o traficante. Ele promete que vão se encontrar em breve.

Pela manhã, Judge encontra-se sentado em uma mesa lendo um livro, quando Cy, muito empolgado, pergunta se o irmão viu o que aconteceu na Rua Grove, quando os Panteras citaram as leis e enfrentaram a polícia. Judge diz que foi razoável o ocorrido, e pergunta se Cy não dá uma carona pra ele, pois decidiu ir para a sede do partido para se filiar: uma forma os dois ficariam juntos novamente. Cy aprova a atitude do irmão. A sede do partido está cheia de pessoas querendo se filiar. Huey Newton e Bobby Seale fazem as entrevistas e passam as regras dos Panteras Negras. Alguns deles buscando mulheres, outros buscando a estabilidade no emprego, outros eram artistas, vários passaram pela sede para se filiar. Em uma das apresentações, Huey se retira e vai para os fundos. Um dos que estão na fila é Judge. Cy o leva até Bobby Seale, que oficializa sua filiação ao Partido dos Panteras Negras. Antes que Judge se levantasse,

Tyrone aparece e diz que Huey desejava vê-lo, porque pressentiu que o estudante de direito apareceria.

A próxima cena se inicia com o áudio de uma televisão que transmitia imagens da Guerra do Vietnã, enquanto a câmera caminha até o fundo do cômodo onde Huey Newton está. Quando Judge entra, ele observa a TV com as imagens da Guerra, Newton faz um gesto para que ele sente e o pergunta se eles estariam juntos agora. Após a confirmação de Judge, ele agradece a ajuda na compra das armas e diz que armas de soldados não prestam. O novo integrante dos Panteras diz que gostaria de ficar longe de tudo sobre a guerra, enquanto Newton diz que ele teve sorte por ter voltado para os Estados Unidos, pois a maioria morre no front. O Ministro da Defesa do partido pergunta como ele conseguiu pagar os estudos, ao passo que Judge responde que foi prêmio de guerra, devido a uma mina que estourou em sua e o feriu. Judge segue a conversa explicando o motivo de ter se alistado na guerra, e com o semblante de preocupação, se inquieta perante tantas perguntas. A preocupação, afirma Huey, é tão somente com a segurança de Betty Shabazz.

O pouso de um avião vem acompanhado da legenda “21 de Fevereiro de 1967” – sugerindo a chegada de Shabazz, interpretada por Angela Bassett, a San Francisco. Alguns Panteras Negras fizeram a escolta da viúva de Malcolm X. Ao atravessarem o aeroporto, chamaram a atenção por estarem armados. Várias pessoas observavam o ocorrido, inclusive alguns policiais. Na sequência, o filme volta-se para a entrevista feita pela revista Ramparts com Betty Shabazz: dentre as perguntas lançadas, destaque para o movimento difundido por Malcolm X e o seu exemplo, que inclusive influenciava vários membros do partido dos Panteras Negras. Mais algumas palavras foram ditas sobre a morte de Malcolm X, quando Judge percebe que um dos membros do outro movimento intitulado Panteras Negras brinca com uma arma sem munição. Jamal anuncia a chegada da polícia e logo os membros com trajes africanos escondem as armas, e os Panteras se dirigem para a entrada do escritório da revista. Shabazz solicita que não seja permitido tirar fotos e novamente os Panteras a escoltam até a entrada do carro, não sem um pouco de tumulto, com alguns repórteres perguntando se ela temia por sua vida ou se acreditava ter sido uma conspiração a morte de Malcolm X. Nessa cena, aparece pela primeira vez Eldridge Cleaver, interpretado por Anthony Griffith, repórter da revista que fará uma matéria sobre o movimento de San Francisco. Após a entrada de Betty no carro, Huey revida a agressão de um jornalista e exige que os policiais o prendam por agressão. O oficial presente afirma que quem será preso é

ele. Newton diz que está dentro das leis e que, se for necessário, eles se defenderiam. O policial reconhece que não há nada de errado e se retira. A cena termina com os carros dos Panteras saindo do local e com Cleaver e vários jornalistas observando o ocorrido.

Em seguida, há um *close* na Ponte do Rio São Francisco e, ao fundo, podia-se ouvir os gritos animados dos Panteras depois da ação com Shabazz. Todos comentavam dentro do carro sobre a boa postura adotada na proteção da viúva de Malcolm X. Uma música animada toca ao fundo até que percebem que Judge não está sorrindo. Cy o lembra que ninguém se feriu e que Shabazz está segura, e que isso era motivo de alegria. Judge diz que ele havia percebido que as armas dos membros do movimento de San Francisco não estavam carregadas. Huey imediatamente propõe irem até a sede para conferir.

Na sede dos Panteras de San Francisco, há uma comemoração entre eles e a câmera busca uma mulher que está cantando. Alma é solicitada a buscar uma bebida para o líder Bakar. Eles conversavam e diziam que, conforme a profecia do líder, o movimento estava sendo respeitado. Nesse momento os membros de Oakland chegaram e rapidamente tiraram a arma de um dos membros da sede. Ao averiguar e comprovar que estavam descarregas, inicia-se uma discussão entre Huey e Bakar. O primeiro afirma que a segurança de Shabazz estava em risco, e que poderia ter acontecido o mesmo que aconteceu com Malcolm X. Os Panteras Negras sacam suas armas, distribuem alguns socos e Huey Newton força Bakar a trocar o movimento de nome. Após este ceder, eles deixam o local e alguns membros de San Francisco ficam impressionados, entre eles Alma, Jamal e Cleaver, que estavam no local.

O filme segue com os Panteras já em Oakland, no terraço de um prédio, com muita animação e música no ambiente das histórias contadas. Mais distante, Huey conversava com Judge e dizia que o veterano de guerra será o espião da polícia e o espião dos Panteras, pois, segundo Newton, logo a polícia tentaria se infiltrar e procuraria por Judge, que atendia ao perfil que eles procuravam, pois é o tipo de negro que consideravam de confiança. Ambos brindam à causa.

No momento seguinte, a voz de Bobby Seale proclamava os Dez Pontos do principal programa do partido, enquanto a câmera mostrava os panteras distribuindo panfletos na fila para se alistar no Partido. Jamal, Alma e várias outras mulheres queriam se alistar ao Partido dos Panteras Negras. Frente à reação de Tyrone, Alma afirma que a opressão não podia começar pelo sexo, e que não iria entrar no partido para

fazer massagem ou buscar bebidas, afinal, ela era negra e também revolucionária. Ao final, ela e seus companheiros se alistam, com as condições atendidas.

Judge reconhece o crescimento e desenvolvimento dos Panteras. Uma voz dizia, ao fundo, os Dez Pontos e as imagens se alternam ora em preto branco, ora colorido, seguida de protestos, pintando a van do partido e casas e locais públicos com imagens de negros. A música ao fundo é “*Power to the People*”, de John Lenon, cantada por negros. Logo o telespectador se depara com uma sala de aula, onde Little Bobby Hutton ensinava as crianças a ficar com o punho cerrado para o alto, explicando o significado da frase “todo poder ao povo”. Várias imagens se alternam, mostrando a ação dos panteras carregando cestos de alimentos e fazendo trabalhos sociais, inclusive atendimento médico. A narração de Judge reaparece dizendo que os negros começaram a se enxergar como os Panteras e que o negro se tornou belo, rápido, elegante, agressivo e com nomes bonitos. Algumas imagens mostravam negros sem o cabelo alisado, e a famosa imagem dos competidores com o punho cerrado nas olimpíadas de 1968, no México⁷³. Mais imagens mostravam o atendimento a crianças que recebiam café da manhã, e membros dos panteras patrulhando as ruas e realizando mais filiações. Um dos episódios mostra o treinamento militar, no qual Alma se sobressaia sobre os demais companheiros, sendo a mais rápida a montar uma arma. A cena se encerra com Judge auxiliando no trânsito, com sua mãe olhando preocupada de longe, enquanto Brimmer encontrava-se dentro do carro acompanhando a movimentação.

Mais uma vez, os Panteras vendiam as cópias do Livro Vermelho de Mao Tsé-Tung, quando Judge é abordado por Brimmer, que diz querer conversar não oficialmente. Perante a recusa, Brimmer o ameaça levar para a delegacia e lembra-o que sua mãe agrediu um policial há um ano. Sem opção, Judge caminha com Brimmer, que solicita informações sobre os Panteras Negras de vez em quando, para que ele não tenha problemas com a polícia. Na conversa o inspetor destaca o papel do cidadão para com seu país e que seria de grande ajuda as informações do membro dos Panteras Negras. A cena se encerra quando Brimmer toca no assunto de pagar os estudos e deixa seu número com Judge: ele esperava um telefonema rápido com informações dos Panteras.

A próxima cena se passa em um dos centros de distribuição de café da manhã para crianças. Huey e Tyrone estão arrumando o local e distribuindo pães e café quando

⁷³ Na Olimpíada da Cidade do México realizada em 1968, Tommie Smith e John Carlos, dois atletas negros medalhistas dos Estados Unidos protestaram no momento do hino nacional erguendo o punho cerrado (*Raised Fist*). O Comitê Olímpico Internacional banuiu-os dos jogos.

Judge chega ao local e conta que foi abordado pelo inspetor da polícia. Huey não demonstra surpresa e pede para que seu companheiro ganhe tempo para conseguir confiança dos membros da polícia. Tyrone, que não ouviu a conversa e não sabia do plano de Huey, exaltava o trabalho realizado pelos Panteras. Logo nos deparamos com a legenda “RICHMOND, CALIFÓRNIA 1º de Abril de 1967”, quando um negro aparece correndo e uma viatura policial pede para que ele pare e vire de costas. Rapidamente ouve-se o som de tiros.

A câmera focaliza a casa do jovem assassinado pela polícia, e sua mãe explicava que a investigação apontou que ele havia roubado um carro. Nesse momento, os Panteras, com suas jaquetas e boinas, bastante armados, entram na residência e ouvem os lamentos da mãe. Eles foram convidados a estarem presentes para tentar obter informações sobre o assassinato.

Ocorre uma manifestação na porta da delegacia, onde os Panteras lideravam centenas de pessoas que pediam justiça. Primeiro Bobby Seale, com gritos de ordem, e depois Huey Newton, que explicava a situação que colocava o jovem Denzil como inocente e, além disso, não resistiu à abordagem policial. Tratava-se de um jovem que mancava, devido a um problema crônico na perna, e não conseguiria pular uma cerca como a polícia havia alegado. Newton continuava a mostrar os fatos que inocentariam Denzil. Slocum toma a palavra e pede para que todos baixassem suas cabeças e rezassem. Seale pede a Judge para pegar alguns panfletos para distribuir entre os presentes, e na sequência Brimmer aparece e leva Judge algemado. Em seguida eles tentam entrar armados na delegacia de polícia, mas são impedidos pelos policiais na porta da delegacia. Reverendo Slocum está presente e diz que não quer derramamento de sangue. Os Panteras aceitam entrar desarmados e ouviram do delegado de polícia que a polícia não fez nada de errado. Ele não permite que a família veja o corpo e afirma que a acusação de violência por parte da polícia é ridícula. Entre os que estavam dentro da delegacia, aparecem Huey e Bobby, Tyrone e Alma, além de Eldridge Cleaver.

Na delegacia, o inspetor da polícia ameaçava Judge, que estava algemado em uma cadeira, dizendo que ele tinha muito a perder: os estudos, a mãe e a vida. Brimmer segue dizendo que a lei estava mudando, e logo não seria permitido mais portar armas no estado da Califórnia. Brimmer afirma que os Panteras vão perder, e pergunta se Judge quer perder com eles. De longe aparece o agente Rodgers, que acompanhava a coação administrada pelo inspetor.

Na cena seguinte, Huey e Bobby encontram-se em cima de um grande palco, com alguns artistas que cantarão para um piquenique. O público dividia-se entre negros e brancos, dando a ver uma situação de harmonia. No discurso, Bobby Seale fala da intenção do governo em alterar a lei que permitia o porte de armas. Em seguida Alma, Tyrone, Seale e Newton conversaram sobre a viagem que fariam para invadir o capitólio, para tentar impedir a derrubada da lei. Eldridge Cleaver, agora bem mais presente, acompanhava os Panteras e fazia reportagens para a Revista *Ramparts*. Ali os membros do partido avisaram Huey que ele não irá, para não mostrar para a polícia que são poucos armados. A cena prossegue quando Judge chega e Tyrone questiona o que o policial queria com ele. O estudante de direito responde com poucas palavras e Huey vai conversar com ele, para mantê-lo calmo nessa situação, afirmando que Judge era a principal arma dos Panteras no momento. Huey planejava passar informações falsas para os policiais e Judge temia ser o único a saber disso, pois os próprios Panteras começaram a desconfiar dele.

Legenda: “SACRAMENTO, CALIFÓRNIA 07 de maio de 1967”. Os Panteras saem do carro e marcham portando armas rumo ao capitólio. O governador Ronald Reagan estava dando uma entrevista quando os Panteras roubaram a cena e chamaram a atenção dos repórteres para o racismo da Lei Mulford. Nesse momento Bobby Seale perguntou onde ficava a Assembleia Legislativa, mas eles entraram na sala errada.

Em outro local, Huey Newton cortava a grama de um jardim e ouvia o noticiário no rádio, que transmitiu que 29 negros armados invadiram o Capitólio. O diretor lança mão de imagens que mostram as notícias dos jornais da época, que promoveram as imagens dos Panteras como violentos, que enfrentavam a lei e a polícia. Bobby Seale foi preso e ficou seis meses na cadeia. As imagens mostram que a Lei Mulford foi aprovada. Vários jornais, em várias localidades, falavam dos Panteras Negras.

A próxima cena começa com a legenda WASHINGTON D.C. e mostra o escritório do chefe do FBI J. Edgar Hoover, que discutia com alguns presentes assuntos sobre os Panteras Negras, dizendo que eram liderados por comunistas. Apontando para o seu alto grau de organização, Hoover pede para que, antes de esmagarem os Panteras, eles destruam os líderes. Nesse momento ouvimos o barulho de uma máquina de datilografar e as mensagens: “Memo/Cointelpro: CLASSIFIED – Black Panther Party activities unacceptable. Identify real leadership. Intensify phase one. Washington⁷⁴”.

⁷⁴ Tradução: Mensagem Cointelpro: Confidencial: Atividades dos Panteras Negras inaceitáveis - Identificar líder intensificar fase um. Washington.

Enquanto isso, Judge auxiliava o trânsito, quando o inspetor Brimmer para no meio da rua e ordena que o pantera entre no carro. A música leva o telespectador a um clima de tensão. Brimmer questiona o motivo de Judge não ter avisado sobre a marcha no capitólio. A cena prossegue com o inspetor bastante irritado por não ter recebido informações. Ele liga a sirene e para o carro, algema Judge e ameaça jogá-lo da ponte, exigindo o fim da neutralidade de Judge. Brimmer exige que Judge crie uma situação para incriminar os Panteras por um assalto.

Tyrone e Cy discutiam sobre a ausência repentina de Judge. Cy explica que seu irmão se dividia entre o trabalho, a faculdade e os Panteras. No caminho eles viram Sabu vendendo cocaína para duas garotas. Cy mais uma vez diz que ele não devia vender drogas no bairro, dá um soco em Sabu e diz que não vai tolerar mais esse tráfico na área dos Panteras. A cena prossegue com Tyrone entrando na casa de Judge e olhando seus documentos, e encerra quando uma viatura policial detém Sabu, e um dos policiais diz que vai cuidar da situação.

Huey Newton discursava sobre o crescimento do Partido. A sede estava lotada e ele apresentava novos membros de outras partes do estado, e o novo ministro da informação do partido, Eldridge Cleaver, que em seguida tomava a palavras e falava das correntes menos visíveis da sociedade, como por exemplo, a fala da comunidade negra. Ele inflamou os membros do partido num discurso contra o governador Ronald Reagan. Todos o aplaudiram. Huey volta a falar enquanto Bobby Hutton via uma garota sonolenta, provavelmente drogada. Alma a retira da sala. Tyrone quer conversar com Huey a sós a respeito de sua desconfiança a respeito de Judge, mas o ministro da defesa diz que precisava conversar com Cleaver. A cena termina mostrando Alma, dizendo que ela não queria ver ninguém se drogando, e pede que a moça pare de se matar e matar o bebê que ela estava esperando.

À noite, Huey e Judge dialogavam sobre as dificuldades de se ser um espião. Judge temia a morte e a desconfiança dos outros membros do partido. Huey tinha uma ideia para, pelo menos no início, diminuir a perseguição policial sobre Judge. Tyrone vai até Judge, ambos estão na sede prestando algum tipo de trabalho. O primeiro chama o companheiro para ver o tratamento dado aos traidores. Alma está com uma arma apontada para a cabeça de Matt, um dos espiões da polícia. Tyrone quebra o dedo médio de Matt e pergunta por que Judge não gostava de ver um traidor apanhar. Judge pede para ele parar com aquelas insinuações, quando um pantera entra e informa que Cy foi baleado. Todos correm para fora. Cy morre nos braços de Judge e a cena termina.

Judge liga para Brimmer, acusando-o pela morte do irmão. Ele diz que agora trabalha para o inspetor e dará o que ele quiser. Na sequência, o carro de Brimmer passa a seguir o veículo dos Panteras. Tanto o inspetor quando Judge olhavam bastante no relógio, e Brimmer conversava no rádio com outros policiais. Tyrone notou que Judge estava perturbado e pergunta o que havia ocorrido. Judge se esquia e pede para parar num posto porque precisava ir ao banheiro. Os outros membros do partido ficaram no carro enquanto ele descia. Já no caixa do posto, Judge tira uma arma e assalta o atendente. Logo a polícia chega, algema os membros que estão no carro e leva-os para a prisão. Brimmer vai até os fundos, pede para Judge sair, e permite sua fuga.

A próxima cena mostra Dorsett numa entrevista, falando da verdadeira natureza do Partido dos Panteras Negras. Ele dizia que se trata de criminosos comuns, e que assim que o atendente fizer a identificação, será feita uma acusação de assalto com intenção de matar. Quando entra em seu escritório, Rodgers alterado indaga ao chefe de polícia sobre o fato de os negros terem seu próprio jornal. O oficial do FBI diz que há um ano nem existiam, e que agora tem filiais em todo o país, e rodam seu próprio jornal. Rodgers diz que Hoover vai intensificar as ações para que o poder negro não se amplie. Nesse momento são interrompidos por uma mulher que pede para acompanhar o atendente na identificação. Estão sentados alguns membros dos Panteras quando descobrem que o atendente é cego e conseqüentemente não pode identificar ninguém. A cena termina com Brimmer bastante surpreso.

A TV ligada mostrava cenas de violência são transmitidas, seguidas de algumas informações sobre o governador Reagan. Judge estava sentado assistindo ao noticiário quando Rose chega ao quarto e o assusta. Na TV aparece imagens dos Panteras sendo libertados e Rose conta que quem matou Cy foi Sabu, quando vendia drogas para algumas pessoas, e seu irmão tentou impedir.

Enquanto isso, a imprensa dos Panteras se preparava para uma tiragem de 125.000 exemplares. Cleaver desejava tirar uma foto que mostrasse o poder do líder dos Panteras Negras, uma vez que muitos não sabiam ler e precisavam de algo impactante. Além disso, os Panteras foram convidados para uma aliança com o Partido de Paz e Liberdade e para um comício em conjunto. Jamal, Alma e Tyrone são consultados sobre isso, e Huey decide que farão o comício, mas não a aliança. A cena se encerra com a conhecida foto de Huey Newton segurando um rifle e um cajado.

O episódio seguinte começa com a legenda “OAKLAND ARMY INDUCTION CENTER 20 de Outubro de 1967”. Milhares de pessoas estão na porta do centro de

recrutamento de Oakland. Um líder branco começa um discurso, dizendo que são 10 mil vozes diferentes e que a polícia dessa vez não iria bater em todos eles. É um discurso contra a Guerra do Vietnã e Huey Newton é convidado a discursar, representando o Partido dos Panteras Negras. Nesse momento, Brimmer começa a perseguir Judge e o filme faz uma alternância entre o discurso de Huey e a perseguição de Judge. O inspetor consegue pegar o membro do partido e começa a espancá-lo por ter enganado os policiais com a falsa tentativa de incriminar os Panteras com o atendente cego.

Brimmer chega ao escritório da polícia e encontra tudo revirado. O FBI estava se instalando e Dorsett o chamou para uma reunião com alguns membros da polícia. Rodgers apresentou Pruitt, aquele que seguiria para acompanhar o caso dos Panteras Negras. Para a surpresa de Brimmer, o novo agente é negro e isso o incomoda. Pruitt apresenta o relatório do FBI dizendo que os Panteras se aliaram a grupos anti-guerra e que a forma com que a polícia, e principalmente o trabalho do inspetor, levou o caso do partido é motivo de piada. A partir daquele momento o caso dos Panteras Negras era da jurisdição completa do FBI.

Uma sucessão de imagens mostra o FBI invadindo vários escritórios por todo o país, acompanhando a legenda dos locais: Seattle, Des Moines, Watts, San Francisco, Denver, Los Angeles e Chicago. As cenas se alternam entre colorido e preto e branco, apresentando o depoimento de Kathleen Cleaver e, depois, de Fred Hampton, além de várias imagens dos Panteras se organizando, ao mesmo tempo em que a polícia troca tiros com membros dos Panteras em escritórios. A cena termina com Gene McKinney respondendo apenas “cinco” para os policiais que o abordaram e perguntaram seu nome: referência à Emenda nº 5 que garantia o direito do silêncio.

Na sequência, McKinney e Huey Newton encontravam-se dentro de um carro em uma noite chuvosa, quando o primeiro contava ao ministro da defesa o caso com os policiais que, sem alternativa, o multaram por sujar a rua com papéis que ele carregava. O diálogo é interrompido por uma sirene policial. Em seguida o policial reconhece Huey e pede seus documentos. Aparece a legenda “OAKLAND 28 de Outubro de 1967”. A cena prossegue com o policial ordenando que os dois saíssem do carro. É nesse momento que há troca de tiros entre dois policiais, Huey e Gene. Um policial e Huey Newton caem baleados.

Em seguida, já no hospital, algumas enfermeiras informavam o estado de saúde de Huey para um médico, no momento em que policiais entraram na enfermaria, algemaram Huey e lhes aplicaram uma sequência de socos. Repórteres entraram pelo

corredor e registraram o episódio. Rosa chora ao se deparar com a imagem de Huey baleado nos jornais.

Em outra tomada, um policial negro liberta Bobby Seale. Nesse momento, aparece a legenda: “Memo;Cointelpro: CLASSIFIED – Newton survived. Imprisoned and indicted. Seale released. Oakland” – Bobby Seale vai caminhando em direção à saída e mais uma legenda: “Memo;Cointelpro: CLASSIFIED – Results phase one insufficient. BPP membership increasing. Intensify operations. Washington⁷⁵”. A cena se encerra com Seale passando pela cela onde Newton estava preso e bastante debilitado.

A próxima cena mostra o encontro de Eldridge Cleaver e Bobby Seale com o advogado que ficará responsável pela libertação de Huey Newton. Começa a campanha Free Huey encabeçada por Cleaver que mantinha contato com a imprensa, confeccionou bottons e contava com ajuda de artistas para a campanha. Tyrone continua com as insinuações sobre Judge quando na sede eles receberam visitas de vários membros da comunidade, inclusive das mães de Judge e Bobby Hutton, que antes não apoiavam o movimento. A cena se encerra demonstrando uma relação próxima de Cleaver e Little Bobby.

Bobby Hutton e Judge comiam quando, na TV, passava no noticiário uma reportagem sobre a morte de Martin Luther King. Os rostos dos protagonistas transmitiram surpresa e indignação perante o ocorrido, e Little Bobby saiu da casa enquanto a imagem de Judge foi sendo transportada para as ruas onde aconteceram várias manifestações em todo o território americano.

A próxima cena inicia com a música *Hey Joe* de Jimi Hendrix e mostra a revolta da população depois do assassinato de King. A legenda mostra as cidades onde ocorreram as maiores: Houston, Washington D.C., New York, Newark e Little Rock. A cena prossegue com a narração de Judge que menciona que a mensagem de paz acabou em morte violenta e as pessoas perceberam que os Panteras já diziam que não bastava abaixar a cabeça e continuar rezando. A morte de King levou a duplicação de membros no Partido.

Na sede do partido, Eldridge Cleaver discursava com fervor, afirmando que desejava passar para a fase de ataque. A morte de King, segundo o ministro da

⁷⁵ Tradução: Mensagem Cointelpro: Confidencial: Huey sobreviveu. Indiciado. Seale Libertado. Oakland. Mensagem Cointelpro: Confidencial: Resultados Insuficientes. Panteras aumentando. Intensifiquem operações. Washington.

informação, mostrava que não poderiam mais esperar. Havia um clima de tensão quando Bobby Seale e Tyrone discordaram de Cleaver. Há uma divisão dos membros do partido nesse momento. Quando Cleaver deixa a sala, alguns panteras o seguem, entre eles, Little Bobby Hutton.

Seale foi visitar Newton e discutem sobre o ocorrido. Ambos concordam que é necessário deter o ímpeto de Cleaver, para que não ocorra o pior. Com a legenda “OAKLAND 06 de Abril de 1968”, começa a preparação de vários membros dos Panteras Negras, que se organizavam para um ataque liderado por Eldridge Cleaver. A polícia chega e começa um tiroteio, e os panteras se precipitam e atiram antes da hora e de forma desordenada. Chegam reforços da polícia e os panteras são obrigado a recuar. Cleaver é ferido no braço quando Hutton o ajuda, e os dois entram em uma casa. A polícia atira contra a residência e obriga os dois a sair e a se render. Cleaver vai preso e Little Bobby Hutton é assassinado.

Várias pessoas espalharam cartazes sobre o assassinato de Hutton pela polícia de Oakland em vários pontos da cidade. O filme prossegue com o enterro do jovem pantera e algumas palavras de Tyrone para Alma, dizendo que os Panteras Negras estão sendo massacrados. Novamente ele olha na direção de Judge, como se o estivesse acusando de alguma coisa. Ainda no enterro, Bobby Seale conversa com Tyrone dizendo que precisava viajar para levantar fundos para a libertação de Huey. A cena termina com Alma e Tyrone levando Eldridge Cleaver para fora do país, afastando-o das atividades.

O filme remonta a uma conversa entre Rodgers e o diretor Edgar Hoover na base do FBI em Oakland. Segundo Rodgers, os Panteras eram a base da comunidade negra que crescia dia após dia. Os discursos de Seale alimentavam a esquerda de todo o país. Nesse momento, Hoover ordenou que fosse posto em prática o último recurso para destruir os Panteras Negras. A legenda traz: “Memo/Cointelpro: CLASSIFIED – Activate ultimate contingency immediately. Oakland to serve as nationwide model. Cooperation of local authority preferred. Washington⁷⁶”.

Pruitt, Rodgers e Dorsett encontravam-se no iate de Tynan, o traficante que já mantinha relações com o chefe de polícia de Oakland. Tynan inicia a conversa dizendo estar feliz pelo FBI reconhecer a sua sugestão, como forma eficiente de acabar com a comunidade dos Panteras. Pruitt se adianta a perguntar se é seguro e se é possível controlar a droga depois de desestabilizar os Panteras. O traficante, por sua vez, diz que

⁷⁶ Tradução: Mensagem Cointelpro: Confidencial: Ativar último recurso imediatamente. Oakland servirá como modelo nacional. Cooperação com a autoridade local preferencialmente. Washington.

é uma questão de quantidade e que as qualidades da heroína são enormes. Todos combinam a forma de produção e distribuição da droga. Dorsett aparece totalmente diminuído na conversa entre o traficante e os membros do FBI.

A próxima cena inicia com Tyrone apresentando Stokely Carmichael, interpretado por Mario Van Peebles em um discurso da campanha “Free Huey”. Ele inicia o discurso dizendo que os negros viviam em guerra com os Estados Unidos e que, apesar de não ter sido declarada, era uma guerra. Tal como os Estados Unidos não declararam guerra contra o Vietnã, contra a Coréia do Norte e contra os indígenas, também não haviam declarado contra os negros. Huey era um prisioneiro de guerra e deveria ser solto por qualquer meio necessário. Brimmer acompanhava o evento de dentro de seu carro.

Pruitt e um policial negro dialogavam. O oficial dizia que havia um passageiro com Huey no tiroteio, e completa que era de se admirar o que estavam fazendo. Pruitt diz que os Estados Unidos nasceram na base da democracia e do capitalismo e que a democracia é a vontade da maioria. O oficial de polícia supôs que Pruitt estaria do lado dos Panteras por ele ser negro.

Enquanto isso, Huey Newton estavam em julgamento. O advogado de acusação dizia que sua testemunha, o outro policial envolvido no tiroteio, não teria porque mentir, pois não estava sendo julgado e dizia que Huey Newton começou a troca de tiros sem ser provocado. Nesse momento, Garry, o advogado de defesa, chama para depor outra pessoa presente que não estava sendo julgada, Gene McKinney, que era passageiro no carro de Huey. McKinney diz que Huey não provocou o tiroteio, o que retiraria parte da culpa pelo assassinato do policial, e ao ser questionado sobre quem começou o tiroteio, utilizou da Emenda nº5 e não respondeu, uma vez que poderia incriminá-lo. Gene atraiu as suspeitas para si, e não poderia ser processado por ter ganhado imunidade para prestar testemunho.

A cena seguinte inicia com o movimento Free Huey nas ruas, e mostra Judge deitado em sua cama lembrando-se da forma com que foi abordado, o plano de Huey enquanto as imagens mostram vários momentos em que aparece no filme. Uma das imagens é inédita: lembranças de quando estava no Vietnã. Nesse momento Brimmer arromba a porta de sua casa e retira-o de lá. Brimmer explica a Judge o plano do FBI de injetar drogas na comunidade de Oakland para desestruturar os Panteras. Segundo ele, muita coisa ruim já havia sido feito por ele, mas nada comparado a isso. Ele aconselha Judge a sair, pois estava tudo acabado.

Rose aborda Judge antes de ele entrar em casa. Ela conta que Sabu está de volta com dinheiro e muita droga. Judge vai informar a Huey sobre o ocorrido. Ambos se mostram preocupados.

A próxima cena mostra a sede dos Panteras, quando Tyrone recebe uma ligação dizendo que Huey foi solto mas que prenderam Bobby Seale por intermédio de Judge, o informante da polícia infiltrado nos Panteras. A ligação é de Rodgers. Alma está na sala e escuta a conversa de Tyrone com o agente do FBI. Na sequência, Sabu assassina Rose dentro de sua casa.

Judge procurava Bobby Seale na sede dos panteras. Nesse momento Tyrone aponta uma arma para o veterano do Vietnã e o acusa de ser cúmplice da polícia no sequestro de Seale. No meio da discussão, policiais passam e atiram contra a sede dos panteras. Alma, Tyrone e Judge trocam socos até que Judge os convence de ir até o armazém e ver o reduto das drogas que serão distribuídas na comunidade.

Alma, Tyrone e Judge entram num carro e passam em frente ao armazém onde Sabu e Shorty controlavam a distribuição de drogas. Os três panteras entram no armazém e planejam destruir tudo, quando são surpreendidos por um dos homens de Sabu. Começa um tiroteio e logo Tyrone e Judge são feridos. Rodgers e Pruitt passam em frente ao local e ligam para Dorsett. Os panteras feridos conseguem matar Sabu, mas são cercados pela polícia. A cena termina com Tyrone ferido se sacrificando para que Alma e Judge sobrevivessem. Ele coloca fogo no armazém e se lança sozinho contra a polícia.

A cena final se inicia com um semáforo e a narração de Judge. Na legenda aparece “OAKLAND, 1995”. Judge diz que finalmente conseguiram colocar um semáforo no cruzamento que matou o garoto Tiny. A polícia conseguiu inserir a droga e acabar com a base dos Panteras, mas as drogas transbordaram do gueto e acabaram na América inteira. Aparecem algumas imagens reais de Bobby Seale, Huey Newton e de crianças ajudadas pelos programas sociais dos Panteras Negras. Judge narra ainda que, antes de serem esmagados, havia escritórios em todos os estados e em muitos países. E o filme termina com a legenda e narração: “In 1970 there were 300.000 addicts in the United States, yesterday, there were three million”⁷⁷.

É importante conhecermos a obra e sua descrição básica para que, no próximo capítulo, possamos fazer uma análise da estrutura do enredo. Muitas críticas que tanger

⁷⁷ Tradução livre: Em 1970 haviam 300.000 viciados nos Estados Unidos, ontem, eram três milhões.

não só o filme *Panteras Negras*, mas o movimento negro em si aparece a partir da leitura da obra de Van Peebles. A conquista dos direitos civis pela memória popular é lembrada algumas vezes como concessão do Estado. As pessoas costumam reduzir os episódios da década de 1960 como um único acontecimento que culminou com a ampliação da participação das minorias nos processos sócio-político estadunidense, quando na verdade, se não fosse a ameaça que o movimento *black power* representou para a ordem social essa (e outras) conquistas poderiam ter sido postergadas ou nem alcançadas.

Quando o Estado se esforça em glorificar um personagem como foi o caso de Luther King por não negar sua condição de cidadão norte-americano e utilizar o método não violento (como o caso do feriado em homenagem ao seu nascimento ou ao Prêmio Nobel) ele cria um herói. Da mesma forma o esquecimento é construído, e quando a imagem movimento *black power* não é associado a conquista dos Direitos Civis e aprovação de outras leis, uma pessoa 'comum' tem mais dificuldade em enxergar que pode fazer parte de um processo de mudança ou um processo revolucionário. Nesse caso, quando uma pessoa ou um grupo contesta a legitimidade das instituições que criaram esses heróis ou esse esquecimento, ele está realmente fazendo uma contra análise e tentando mostrar outros vieses de um acontecimento. Outros grupos que se sentem agredidos pela mudança por sua vez, também farão sua parte no processo.

2.2 Recepção e crítica

O lançamento do filme foi acompanhado por uma série de ataques tanto ao filme quanto aos movimentos que pregavam a mudança social na década de 1960. Ao dirigir o filme *Panteras Negras*, Mario Van Peebles disse à imprensa que desejava inspirar a geração de jovens negros que viviam em guetos urbanos. Van Peebles acrescenta que as crianças “sabiam apenas coisas negativas” e desconheciam a importância de Huey Newton. O diretor pretendeu contar a história sobre o movimento *Black Power*, o que daria voz às experiências dos ativistas negros e permitiria que uma geração mais jovem de afro-americanos pudesse identificar o papel que lhes fora legado no passado.

Panteras Negras retratou os negros como agentes de mudanças sociais em circunstâncias particulares. Indivíduos que defenderam a ação coletiva enquanto meio de atingir mudanças significativas no âmbito das mudanças estruturais econômicas nos Estados Unidos. A obra foi capaz de chegar a Hollywood, apesar das pressões impostas

pela indústria cinematográfica, que resistia ou impunha condições no que se refere a narrativas sobre líderes ou movimentos negros, por tratar-se de produções pouco lucrativas. Na verdade, Van Peebles lutou contra a indústria de Hollywood para financiar seus filmes, como ele próprio dissera em entrevista ao *Jornal Chicago Sun-Times*:

If we were negotiating now, I'm sure [Hollywood producers] would say, 'Make one of the lead Panthers white, and get Brad Pitt to star in the film.' But I thought about what my dad said, which is that history goes back to the winner, and you're surely not winning if you're not telling your own history. So we held off until we could make the film our way.⁷⁸

O diretor, em outras entrevistas, afirmara que lhe foi sugerido o uso de atores brancos para contar a história dos Panteras Negras, para que o seu filme recebesse um orçamento maior e, conseqüentemente, fosse mais rentável, a exemplo do que teria acontecido com a obra *Mississippi em Chamas*, de Alan Parker, que alcançou uma boa bilheteria e foi indicado a vários prêmios.

Panteras Negras teve uma bilheteria de oito milhões de dólares, segundo o IMDb, pelo orçamento menor da produção da película e pela própria recepção que fora prejudicada. Críticos de jornais e revistas apontaram para vários problemas no filme e essa ação foi determinante na recepção da obra. Contudo, esse valor, apesar de não ser tão expressivo se comparado às produções de maior aceitação popular, nos leva a crer que muitas pessoas se interessavam e queriam saber mais sobre o movimento *Black Power* e sua repercussão. Poderíamos inferir isso se levarmos em consideração mobilização dos críticos que, de certa forma, contribuiu para propagandar o filme, mesmo que negativamente.

As produções fílmicas tendem a se posicionar em torno de debates polêmicos e controversos, e a postura que adota acaba conquistando certo elenco de opiniões, que pode ser favorável ou contrário às polêmicas abordadas. *Mississippi em Chamas* (1988) retrata a forma como os brancos ajudaram os negros na luta pela consolidação dos Direitos Civis; *Malcolm X* (1992) conta a história de um líder negro, com uma narrativa de inclinação conservadora, e *A outra História Americana* (1998), que narra como um líder neonazista se arrepende da forma como tratou os negros e latinos durante sua vida.

⁷⁸ Tradução livre: Se estivéssemos negociando agora, tenho certeza que [os produtores de Hollywood] diriam: 'Faça um dos líderes dos Panteras branco, e pegue Brad Pitt para estrelar o filme.' Mas eu pensei sobre o que meu pai disse, o que é que a história remonta ao vencedor, e você certamente não ganhará se não contar sua própria história. Então, nós descartamos até que pudéssemos fazer o filme do nosso jeito.

Filmes que tratam de movimentos sociais tendem a gerar certa mobilização por parte dos telespectadores. No entanto, estas produções podem ser distorcidas, e seu teor informativo tende a influenciar a opinião do público, independentemente da fidedignidade narrativa ou da contundência das informações transmitidas.

A obra de Mario Van Peebles desafiou certas concepções liberais comuns ao sistema político norte-americano. Além de promover uma crítica mordaz ao sistema político e econômico dos Estados Unidos, *Panteras Negras* acabou adotando um estilo narrativo não convencional, mesclando noções de história com doses significativas de ficção, sobretudo no que se refere a elementos comuns ao cinema *blaxploitation* e recursos próprios de documentários. Críticos e comentadores do filme alegaram que a produção não se afinou à dimensão histórica do movimento, ao sugerir ideias absurdas como a adoção de medidas ilegais por parte do FBI que, para minar o sucesso do partido, chegou a recorrer ao tráfico de drogas.

Grande parte das críticas foi desferida na semana que antecedeu a estreia oficial, mas seguiu-se durante a exibição do filme e, à medida que a rejeição da obra aumentava, os revisores amplificaram a imagem negativa do filme. Próximo ao dia 03 de maio de 1995, data da estreia do filme, o jornal *The New York Times*⁷⁹ fez uma reportagem dizendo que o diretor negligenciou a participação de personagens importantes como Elaine Brown, que durante um período presidiu o partido. No tocante à participação feminina, uma matéria do jornal *Los Angeles Times*⁸⁰ criticou o filme por não ter mostrado Angela Davis como componente do Partido dos Panteras Negras.

Um dos maiores críticos do filme *Panteras Negras* foi David Horowitz, editor da Revista *Ramparts* na década de 1960. De acordo com o crítico, o filme não retratava o assassinato que chocou a comunidade local e que supostamente contou com o envolvimento de alguns membros dos Panteras Negras, em meados da década de 1970, ignorando, portanto, atrocidades cometidas por integrantes do partido⁸¹. Um mês antes, Horowitz havia colocado páginas inteiras com vários anúncios sobre a deturpação causada pelo Partido dos Panteras Negras nas revistas *Variety* e *Hollywood Reporter*. Depois disso, a opinião presente em jornais e revistas tendeu a intensificar a crítica ao

⁷⁹ Entrevista concedida a revista *Tikkun* na publicação de jul/ago 1995. Publicado novamente em artigo da Revista FrontPageMag.com - edição online de David Horowitz em 17 de fevereiro de 1999. Disponível em <http://archive.frontpagemag.com/readArticle.aspx?ARTID=22287>

⁸⁰ Entrevista com Mario Van Peebles na Revista *Tikkun* na publicação de jul/ago 1995.

⁸¹ Charles, N. [Revisão sem título do filme *Panteras Negras*]. *Daily News*, 02 de maio de 1995. p. 29.

filme. Horowitz continuou a se manifestar após o lançamento do filme: em uma de suas críticas, o escritor referiu-se ao filme como "duas horas de mentira".

Bobby Seale, um dos fundadores do Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa, também comentou sobre o filme. Apesar de achar que o filme tem muita ficção, ele não poupa elogios⁸², mas na época do lançamento ele anunciou que estaria escrevendo um roteiro mais fiel à história dos Panteras. O que tudo indicava é que um novo filme sobre o partido de Oakland poderia vir à tona. Seale, ainda hoje, oferece palestras e escreve livros sobre o partido, mas o filme ou mesmo o roteiro ainda não foi disponibilizado. Provavelmente isso ficará a cargo de outra pessoa.

Outras críticas condenaram o filme de Van Peebles por privilegiar a perspectiva dos membros do Partido. Persall escreveu que privilegiar este aspecto criou um "viés" de representação dos Panteras Negras. Escrevendo para o jornal *San Francisco Chronicle*, Stack afirma aos leitores que o filme reflete a "busca indiscriminada para definir heróis negros - e demonizar os brancos". Os revisores também condenaram o retrato que o filme faz do FBI e de seu diretor, J. Edgar Hoover, como uma "caricatura bizarra" e "unidimensional", ou seja, apresentando apenas o viés dos Panteras, desconsiderando as outras personagens e elementos que o filme apresenta. Percebemos que, nesse conjunto de críticas, a opinião predominante penaliza o filme, por ter caracterizado o FBI em conluio com a máfia contra o Partido dos Panteras Negras.

Além das principais críticas que já abordamos, várias outras análises sobre o filme apontam para problemas no enredo, tratando-o como "um salto grande em particular", "artificial", "ultrajante", "descontroladamente irresponsável", uma "especulação selvagem", "profundamente paranóico" e "muito restrito". Da mesma forma, a CNN fez uma cobertura da polêmica criado em torno de Panteras Negras utilizando a crítica de Horowitz, quando descreveu o conjunto da obra como sendo "exageradamente fantástico."

A crítica ainda não considerava o filme como fonte confiável para quem desejava conhecer a história dos Panteras Negras. Muitas análises concluíram que o filme apresentou uma história "simplista", "burlesca" e "insuficiente", não servindo portanto para compreensão dos fatos. Essas avaliações sugerem que o enredo do filme era ilegítimo e inaceitável, uma distorção da história do partido. À revelia destas concepções pré-estabelecidas, pretendemos analisar mais detidamente o conteúdo do

⁸² Entrevista com Mario Van Peebles na Revista *Tikkun* na publicação de jul/ago 1995.

filme e refletir sobre o papel das personagens e sobre o enredo da obra. Pretende-se, assim, mobilizar elementos que ajudem a compreender o viés das críticas e as possíveis implicações que tangenciam a produção fílmica.

2.3 Análise do enredo

Mario Van Peebles recorre a elementos estéticos pouco usuais em filmes de caráter histórico. Os escritos de Jorge NÓVOA e José D'Assunção Barros sobre os gêneros fílmicos prestam alguns esclarecimentos que ajudam a pensar o lugar e as técnicas presentes na obra *Panteras Negras*:

‘filmes históricos’ – entendidos aqui como aqueles filmes que buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos, e que incluem entre outras as categorias dos ‘filmes épicos’ e também dos filmes históricos que apresentam uma versão romaneada de eventos ou vidas de personagens históricos. Em outro caso, será possível destacar ainda aqueles filmes que chamaremos de ‘filmes de ambientação histórica’, aqui considerando os filmes que se referem a enredos criados livremente mas sobre um contexto histórico bem estabelecido.⁸³

O filme *Panteras Negras* é compatível com os “filmes de ambientação histórica”. Dentre os principais elementos adotados pelo diretor que não foram aceitos por parte da crítica, podemos destacar a utilização de cenas ora coloridas, ora em preto e branco, sem seguir uma regra ou padrão para utilização, e a legenda para explicar tanto os eventos que ocorreram quanto os que foram criados pelo diretor. Também gerou controvérsias a utilização de personagens fictícias enquanto protagonistas da obra e a insinuação de que o FBI se aliou aos traficantes de drogas para desestruturar o partido. As revistas e sítios especializados em cinema definem o gênero da obra de Van Peebles como drama. Contudo, com essa mescla, não raro se encontra o termo “docudrama” para definir o filme *Panteras Negras*, por tratar da exploração da imagem do negro, tão comum no cinema da década de 1970.

A utilização de imagens em preto e branco é comum no cinema clássico, para designar um fato passado. Como a televisão em cores é posterior ao cinema, não é raro um filme utilizar cenas registradas antes da década de 1950 (nos Estados Unidos), sobretudo provindas de documentários. A tendência é diminuir essa utilização de fonte

⁸³ BARROS, José D'Assunção & NÓVOA, Jorge (org.). Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 44

primária que necessariamente seja monocromática⁸⁴ pelo próprio desenvolvimento da tecnologia, restando apenas como opção estética nas obras.

Na obra *Panteras Negras* a utilização de cenas coloridas e em preto e branco confundem o telespectador, e certamente essa é uma opção considerada por Van Peebles. No início do filme, aparece um jogo de cenas durante uma narração que começa em preto e branco para, depois, recorrer às cores - ambas são cenas reais referentes a manifestações pelos direitos civis e à violência policial. Luther King, John Kennedy e Malcolm X são apresentados dessa forma. Em seguida, a narração já é feita pelo ator Kadeem Hardison mostrando um cartaz do Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa com os atores Courtney B. Vance e Marcus Chong. A impressão que se tem é que essa cena, por estar em preto e branco, existiu de fato.

A cena prossegue em preto e branco até o momento em que aparece Tiny, o garoto de bicicleta. Ao passar para as imagens em cores, tem-se a ideia de atualidade. É nesse momento que o personagem Judge conta a sua versão sobre o surgimento dos Panteras Negras. Quando essa personagem diz que a história dos Panteras Negras teria começado no quintal de sua mãe, acaba retirando parte da responsabilidade de Van Peebles em contar a história real.

A próxima cena em que o filme nos auxilia com a legenda, é o momento em que o grupo de Oakland vai até San Francisco combinar com o outro grupo também denominado Panteras a escolta de Betty Shabazz, viúva de Malcolm X. Nesse caso a legenda é apenas para orientar o telespectador e não necessariamente porque eles foram a uma sede específica ou em uma data específica. Falaremos da construção do grupo mais adiante na seção de personagens.

A legenda seguinte sinaliza o local em que estão atuando para angariar fundos para o partido. Na legenda aparece o nome da Universidade de Berkeley também para não deixar o telespectador perdido. Apesar de realmente terem vendido o Livro Vermelho de Mao Tsé-Tung e terem atuado em Berkeley tanto como espaço de discussão da contracultura, como lugar de venda - a direção de Van Peebles não deixou entender que eles estiveram em um dia exato na porta da universidade para venderem livros.

⁸⁴ O filme monocromático, também conhecido como filme preto e branco, possui apenas tons de cinza, variando do branco até o preto. Como exemplo, produz fotos em preto e branco e filmes em preto e branco. Antes, as obras primárias eram utilizadas, muitas vezes, por necessidade, mas que depois acabou se tornando uma opção, adotada por filmes específicos que, mesmo podendo fazer uso de imagens coloridas, opta por não fazê-lo tendo em vista ora o gênero filmico, ora o conteúdo, ora as técnicas mais eficazes.

O episódio que sucede a compra de armas efetuada por integrantes dos Panteras Negras de um vendedor supostamente chinês (não há qualquer menção à nacionalidade do vendedor, contudo ele apresenta traços orientais. Um dos panteras, ao se deparar com a imagem de Mao Tsé-Tung ao fundo da loja, acaba associando o vendedor à revolução, valendo-se de suas impressões prévias) é em preto e branco e, em sua maioria, fictícia, e mais uma vez algumas poucas imagens reais foram colocadas em meio às cenas fictícias, levando o telespectador à confusão e contribuindo para as críticas dos revisores. Marcus Chong e Courtney Vance são mostrados ora em preto e branco, ora coloridos. A narração de Kadeem Hardison e o jogo de cenas transmitem a ideia do tempo a passar.

Curiosamente, a cena seguinte dos Panteras Negras armados e trajados de jaquetas e boinas pretas ocorreu de verdade, e não há qualquer indicação de data ou local, nem mesmo uma retratação em preto e branco. Esse acontecimento foi narrado pelo próprio Bobby Seale no documentário *Todo Poder ao Povo* e está em seu livro *The Black Panther Party - Reconsidered*. Não há motivo aparente para não aparecer uma legenda, contudo há vários motivos para ela ser colorida. O cinema *blaxploitation* utiliza cores fortes, cenas de ação e engrandecimento do negro em detrimento do branco. O giroflex do carro da polícia aparece em evidência e a câmera várias vezes a captura, estando ele presente em toda a cena; as roupas dos rapazes que saem da casa noturna é lilás além do próprio nome do estabelecimento, que é focado no início da cena; há uma luz azul no fundo do carro da polícia e uma mesma luz azul ao fundo da imagem onde os panteras chegam armados. Da casa noturna é emitida uma luz vermelha. Além disso, a música nos prepara para um grande acontecimento (que é o enfrentamento com a polícia e a vitória moral dos Panteras) além de ser a primeira vez em que o filme apresenta os integrantes do Partido caracterizado como eles são conhecidos, reforçando a imagem poderosa dos Panteras na cena. Para contribuir com a cena, os policiais são mostrados bem caricatos: obesos, violentos, arrogantes. Um deles masca chiclete com a boca aberta.

Diferentemente das outras legendas, a cena da chegada de Betty Shabazz mostra logo no início a informação “21 de Fevereiro de 1967” e a câmera enquadra perfeitamente o Aeroporto Internacional de São Francisco. A intenção do diretor aqui é clara: informar-nos que um acontecimento real está sendo incorporado no filme.

Após o recrutamento de Jamal e Alma, segue uma cena com uma série de imagens que alterna entre preto e branco e imagens coloridas. Mais uma vez a

alternância aparentemente não obedece a nenhuma regra. Apenas duas imagens de todas no conjunto de cenas são reais: a foto de Tommie Smith e John Carlos nas olimpíadas de 1968 e o vídeo de alguns membros do partido próximos a um trem. Várias imagens de atores do filme apareceram em preto e branco e a foto dos atletas estava colorida - apenas para exemplificar que não há critério, aparentemente. A cena também começa sendo narrada por Judge.

A próxima cena que analisaremos é bastante relevante. Começa com a legenda de um relato verídico - "Richmond, California - 1º de abril de 1967". Trata-se de um evento histórico, o assassinato de Denzil Dowell. A construção da rápida cena de ação em que Denzil foi baleado segue o padrão utilizado por Van Peebles - exploração das luzes, música e policiais violentos. As imagens seguintes também remontam a um ocorrência não fictícia, um comício realizado pelo Partido dos Panteras Negras que reuniu pessoas da comunidade para protestarem contra a brutalidade policial. O filme inseriu um discurso bastante enfático de Huey defendendo a inocência de Denzil e continua com o enfrentamento com o chefe de polícia. Van Peebles aproveita a cena para contrapor a ação organizada dos panteras, os gritos de ordem e a presença marcante, com a personagem do reverendo Slocum que, mais uma vez, pede para todos baixarem a cabeça e rezar. Pequenas intervenções como esta valorizam a ação dos Panteras Negras e o telespectador inconscientemente passa a crer que o método utilizado por eles é o mais recomendado para a situação. Para finalizar, os panteras, liderados por Huey, vão conversar com o chefe de polícia. Na ocasião ele utiliza a receita do cinema clássico para que o telespectador separe o mocinho do bandido sendo que, neste caso, o papel de vilão recai sobre o policial. A cena mostra o oficial de polícia obeso e dá um *close-up* para focar seu rosto. Ele é feio, arrogante e mal educado, grita ao final da cena, além de ser o único sentado na sala além da mãe de Denzil. A construção do policial obedeceu às regras do cinema clássico para que fosse mal visto por quem assistisse ao filme. Vale lembrar que, apesar de a morte de Denzil ser um acontecimento histórico, nenhuma imagem apareceu em preto e branco.

A cena que inicia com a legenda "Sacramento, Califórnia no dia 02 de maio de 1967" narra um dos acontecimentos mais conhecidos dos Panteras Negras: a entrada no capitólio para protestar contra a Lei Mulford, que proibiria os cidadãos do estado da Califórnia de portar armas. A cena mescla cenas coloridas e em preto e branco. O início da cena mostra o governador Ronald Reagan dando entrevista e atendendo a algumas crianças, assim como no dia 02/05/1967. Ao mostrar Reagan, a imagem aparece em

preto e branco e, ao voltar aos Panteras marchando sobre o jardim, a cena fica colorida. Mais alguns instantes e os Panteras Negras são mostrados em imagens em preto e branco. A cena prossegue até eles entrarem e procurarem a Assembleia Legislativa. A música sugere um momento solene e significativo, e os Panteras continuam marchando, com imagens coloridas, até o último corredor onde aparece algumas cenas em preto e branco, e encerra dessa forma. A cena prossegue com várias imagens de jornais noticiando o ocorrido. Há uma mistura de imagens de jornais criadas, com foto dos atores do filme e imagens de jornais que circularam na época, inclusive fora do país.

A cena seguinte é uma das que mais chamam a atenção, pois inicia sugerindo que o FBI tomará atitude perante os Panteras. Acontece uma reunião entre alguns agentes, dentre eles o diretor Hoover e sua famosa paranoia comunista. Logo no início a câmera foca na porta do escritório do FBI, como se alguém realmente tivesse conhecido o que supostamente ocorreu naquela ocasião. Em seguida, o que assistimos é muito mais parecido com uma cena de mafiosos em negócio: um ambiente pouco iluminado, muita fumaça de cigarro, Hoover disparando a frase "Antes de esmagar esses ingratos, procure o chefe deles". E, para encerrar esses elementos, a câmera mostra um cão horrendo. A cena se encerra com o barulho de uma máquina de datilografar e a legenda "Memo/Cointelpro: CLASSIFIED – Black Panther Party activities unacceptable. Identify real leadership. Intensify phase one. Washington".⁸⁵ Na sequência, Van Peebles faz referência a uma famosa foto do movimento, em que Huey Newton aparece sentado em uma poltrona segurando duas armas. Essa foto foi para a primeira edição do *Black Panther Party Newspaper* e foi reproduzida várias vezes posteriormente, principalmente na campanha para a sua libertação. A foto estampada no vídeo foi a de Marcus Chong.

O diretor utiliza outra referência histórica: a manifestação anti-guerra realizada dos dias 16 a 20 de outubro de 1967. Van Peebles utilizou apenas o dia 20, momento no qual Huey Newton foi convidado a pronunciar algumas palavras. Conforme demonstra os jornais⁸⁶ da época⁸⁷, havia em torno de 10 mil manifestantes⁸⁸, e ocorreram vários

⁸⁵ Tradução: Mensagem Cointelpro: Confidencial: Atividades dos Panteras Negras inaceitáveis - Identificar líder intensificar fase um. Washington.

⁸⁶ "Police Rout 3,000 At Oakland Protest; 3,000 Routed in Coast Antiwar Protest" *Los New York Times*. Oct 18, 1967. p. 1)

⁸⁷ "Demonstration Fails to Close Oakland Army Induction Post." *Los Angeles Times* Oct 21, 1967, p. 1 (2 pages).

⁸⁸ "Thousands Reach Capital To Protest Vietnam War." *New York Times*. Oct 21, 1967. p. 1 (2 pages).

confrontos no qual muitos foram detidos⁸⁹. Foi opção do diretor não destacar essas informações, o que valorizaria ainda mais o movimento e ressaltaria a opressão do Estado numa manifestação pacífica. Ao invés disso, ele fez apenas uma referência à violência policial e montou uma cena de ação conjugando o discurso de Huey e a perseguição de Brimmer a Judge. A cena foi bem construída, e mostra vários manifestantes apoiando a luta pelo fim da Guerra do Vietnã, entre eles hippies, brancos, negros e a presença organizada dos panteras negros.

Uma das técnicas do diretor é utilizar recursos comuns a documentários, se valendo de informações públicas. No filme, o FBI monta um QG em Oakland, para tratar dos Panteras de forma mais próxima. A partir desse momento, imagens em preto e branco mostram policiais atacando vários escritórios pelo país, com troca de tiros e bombas para ressaltar a violência utilizada. Por ser bastante conhecida essa perseguição aos escritórios dos Panteras, o telespectador é levado a pensar que as imagens podem ser reais, mas de fato não são. Foram utilizados dois depoimentos a respeito desses ataques promovidos pela polícia: o primeiro é de Kathleen Cleaver com imagens coloridas (que não é citada no filme, mas a mulher que aparece algumas vezes com Anthony Griffith interpretando Eldridge Cleaver sugere que seja ela, uma vez que eles se casaram no final de 1967) e o outro de Fred Hampton em preto e branco - grande liderança dos Panteras: foi assassinado pela polícia enquanto dormia. Entre as duas falas, o filme utiliza cenas em preto e branco das personagens Alma, Jamal, Tyrone e Gene McKinney, que falam para outros panteras, sugerindo também proximidade com a realidade.

A projeção seguinte foi construída com base no acontecimento que levou à prisão de Huey Newton. Na legenda aparece "Oakland, October 28, 1967". Mais uma vez Van Peebles busca elementos de filmes policiais para construir a cena. A noite está muito chuvosa, aparecem duas viaturas de polícia. O áudio capta bem o barulho da sirene do primeiro veículo e o giroflex dos dois automóveis da polícia. Há uma luz vermelha que sai de trás do primeiro carro de polícia e uma luz azul constante que vêm do alto, mas sua fonte não é focada pela câmera. A cena é propositalmente confusa e não nos permite identificar quem começa o tiroteio, que leva à morte um dos policiais. Entre as cenas de ação, o giroflex do carro da polícia aparece na tela duas vezes, entre um tiro e outro. Ao final, Huey Newton está baleado no chão. Em seguida, nos é

⁸⁹ "Antiwar Demonstrations Held Outside Draft Boards Across U.S.; 119 Persons Arrested on Coast." *New York Times*, Oct 17, 1967. p. 3 (1 page)

apresentada mais uma legenda controversa: Memo; Cointelpro: CLASSIFIED – Newton survived. Imprisoned and indicted. Seale released. Oakland – Bobby Seale vai caminhando em direção a saída e mais uma legenda: Memo;Cointelpro: CLASSIFIED – Results phase one insufficient. BPP membership increasing. Intensify operations. Washington⁹⁰. Mais uma vez, o filme dá a entender que o diretor teve acesso direto às informações e aos papéis do FBI.

No momento seguinte, o diretor se remete a uma referência histórica sem utilizar legendas ou imagens monocromáticas. Quando estão reunidos na casa de Judge, Little Bobby Hutton, Judge e sua mãe, uma notícia na TV anuncia o assassinato de Martin Luther King, no dia 04 de abril de 1968. Logo a câmera segue Judge até o canto da sala e o espelho que há no local se torna uma janela para os acontecimentos que se seguem. A primeira cena é fictícia e aparece em cores. Na sequência, nos deparamos com uma sucessão de imagens igualmente coloridas de cidades que tiveram verdadeiras ondas de violência em virtude do assassinato do pastor da Igreja Batista. Aqui também aparentemente não foi adotado nenhum critério considerando o cinema clássico americano, a exemplo que já vinha acontecendo durante todo o filme o que leva os desavisados a recepcionar a primeira cena como real.

A próxima legenda mostra "Oakland April 6, 1968" - tratando-se também de um evento que ocorreu: o assassinato de Little Bobby Hutton. Devido à radicalização do movimento e à morte de King, alguns Panteras liderados por Eldridge Cleaver partiram para a ofensiva, que resultou na morte de Hutton. Apesar de não ter sido nenhuma cena de época, a motivação da nova postura adotada por Cleaver foi bem adaptada para o filme. Além disso, mais uma receita do cinema clássico foi utilizada para a morte de Bobby Hutton. Nas cenas imediatamente anteriores o filme privilegiou mais a fala da personagem interpretada por Wesley Jonathan, além de mostrar uma relação carinhosa dele para com Cleaver e mostra ainda uma cena doméstica com Judge e seu inconformismo com a morte de King. Esse recurso é utilizado para o caso do telespectador ser “lembrado” de que a personagem é carismática, para que no final você sinta a perda dele. Nenhuma cena em preto e branco é utilizada.

O próximo episódio analisado é um dos principais alvos de crítica. Ele mostra ordens diretas de Edgar Hoover para que se recorra ao “último recurso”. A legenda que

⁹⁰ Tradução: Mensagem Cointelpro: Confidencial: Huey sobreviveu. Indiciado. Seale Libertado. Oakland. Mensagem Cointelpro: Confidencial: Resultados Insuficientes. Panteras aumentando. Intensifiquem operações. Washington.

se segue é “CLASSIFIED – Activate ultimate contingency immediately. Oakland to serve as nationwide model. Cooperation of local authority preferred”⁹¹. Washington. Em seguida aparece Pruitt, Rodgers e Dorsett negociando com um traficante. É uma mensagem construída de forma agressiva para que o telespectador fosse levado a pensar que o FBI não mediria esforços para destruir o Partido dos Panteras Negras. É uma acusação severa de Mario Van Peebles e, apesar de já ter sido dito várias vezes por militantes dos direitos civis e por ex-membros dos Panteras, não há como comprovar tal fato.

Com exceção do julgamento de Huey Newton que, apesar de não ter legendas nem imagens históricas, sabemos que ocorreu - as cenas que se seguem são resoluções dos conflitos criados pelos e para os personagens fictícios de Mario Van Peebles. O primeiro desses conflitos a se resolver ocorre quando Alma e Tyrone finalmente acreditam em Judge. Em seguida vão juntos destruir um armazém cheio de drogas a serem distribuída pelo Gueto. Já no depósito, ocorre a resolução de mais um conflito quando Judge tem sua vingança e mata Sabu. Quando Tyrone foi baleado por um traficante, ele heroicamente convence Alma e Judge a sair do depósito sem ele. A imagem final do filme foca em Tyrone, que acendeu o armazém em chamas quando a polícia crivava seu corpo de balas, concluindo assim o último conflito criado por Mario Van Peebles.

Essas cenas, notadamente violentas, contando com disputas armadas entre facções rivais, usam de episódios noturnos e imagens chocantes, de maneira que a escuridão da noite contrasta acentuadamente com o brilho das explosões e vidros quebrados brilhando sob o luar. As imagens dramáticas de edifícios que estão sendo destruídos e corpos sendo feridos por tiros foram intensificadas pela música dramática da orquestra. Muitas cenas de ação e mesmo as cenas ditas “históricas”, comum em filmes de ficção anteriores de Van Peebles, tornaram difícil para o público distinguir narrativas ficcionais de acontecimentos reais na história do Partido dos Panteras Negras. O público que não se identificasse com os protagonistas negros dos filmes do gênero *blaxploitation* poderia ter interpretado as ações dos Panteras Negras como criminosas, ao invés de culpar o sistema político e econômico para reforçar o racismo.

Nos minutos finais do filme, a voz de Judge narra um trecho que também aparece na legenda: "Em 1970, haviam 300.000 viciados nos Estados Unidos. Ontem,

⁹¹ Tradução: Mensagem Cointelpro: Confidencial: Ativar último recurso imediatamente. Oakland servirá como modelo nacional. Cooperação com a autoridade local preferencialmente. Washington.

havia 3 milhões. A forma como eu vejo isso, a luta continua. Este filme é dedicado a todos os Panteras Negras, que deram suas vidas na luta". Aparecem ainda sete imagens: a de crianças beneficiadas pelo programa social do partido; a do movimento "Free Huey" em que asiáticos aparecem apoiando a campanha; uma com as principais lideranças do partido; a de Edgar Hoover; a de um negro na prisão (provavelmente se trata de Mumia Abul Jamal); a famosa foto de Huey tirada por Eldridge Cleaver para a primeira edição do *Black Panther Party Newspaper* e a de um cartaz do Partido dos Panteras Negras onde aparecem Bobby Seale e Huey Newton (essa foto foi adaptada no início do filme com os atores que interpretaram os líderes).

A Cena de encerramento do filme reforçou o papel contra hegemônico de *Panteras Negras*. Diferentemente da maioria dos filmes que valorizam o sistema de leis e a ordem, incluindo os filmes sobre os direitos civis, a obra de Van Peebles o culpa pela pobreza dos guetos negros e pelo uso de drogas no interior das cidades de maioria negra denunciando a conivência das autoridades federais e estaduais. De acordo com *Panteras Negras*, o aumento do uso de drogas entre os negros americanos foi uma consequência dos esforços do Estado para encerrar o ativismo coletivo e o desenvolvimento da comunidade entre os negros pobres urbanos. O uso de táticas ilegais pelo FBI para destruir o movimento está bem documentado em textos históricos e até governamentais, mas não há nenhuma evidência direta de que o FBI trabalhou com a máfia para distribuir narcóticos em Oakland. Assim, a narrativa do filme destaca táticas ilegais e brutais do FBI que batem com esta documentação, bem como outras que não podem ser comprovadas.

Além disso, o compromisso narrativo do filme com o gênero *blaxploitation* pode ter inibido o público de ter lido a obra como versão fidedigna de um movimento social que buscava erradicar as injustiças raciais e econômicas contra negros americanos. Especialmente para o público com pouco conhecimento de táticas ilegais da COINTELPRO contra organizações ativistas durante a década de 1960, todo o filme poderia ser lido como uma história implausível e sensacional. Para explorarmos um pouco mais o filme, trataremos a seguir de alguns personagens centrais no enredo da obra.

2.4 Personagens

2.4.1 Judge

Judge é a personagem principal do filme. É uma personagem fictícia, e é através de sua ótica que a história dos Panteras Negras é contada. Logo no início a narração de Kardeem Hardison nos conta que a história do partido tem muito inícios, mas que pra ele foi a partir de um problema no jardim da casa de sua mãe que os Panteras se organizaram. Judge foi estudante de direito e teve seus estudos pagos por um prêmio de guerra após ter um estilhaço na perna. Morava com sua mãe e seu irmão Cy, que também se relacionou com os Panteras Negras.

A personagem interpretada por Hardison começa o seu contato com os Panteras ao conhecer Little Bobby Hutton e Tyrone, ao ser convidado para a manifestação pacífica pela morte de Tiny. Aos poucos ele conhece o trabalho do partido e passa a ter mais interesse após a filiação de seu irmão ao partido. Judge tem conhecimento de armas de fogo e contribuiu para que os Huey Newton e Bobby Seale comprassem armas legais por um bom preço.

Ele ingressa no partido após a demonstração de coragem e seriedade dos Panteras Negra, quando enfrentam a polícia. A partir desse momento, Judge ganha uma grande importância no filme. Logo no primeiro dia, quando ele se filia ao partido, Huey Newton o convida para uma conversa esclarecendo para ele a importância da segurança de Betty Shabazz. É Judge que percebe que os Panteras de San Francisco não estavam com as armas carregadas e tal fato levava ao fim da relação entre os dois grupos.

Judge é alertado pelo ministro da defesa de que ele será procurado pela polícia por atender ao perfil que eles procuram. Isso acontece antes da metade do filme, e a partir daí, Judge enfrenta a desconfiança por parte dos membros que não sabem do plano de Newton e é assediado por Brimmer, que desejava informações sobre os Panteras. Mario Van Peebles constrói essa personagem de forma a deixar quatro conflitos⁹² para serem resolvidos no final. O primeiro conflito é a sua relação com o inspetor Brimmer; o segundo é sua postura perante o assassino de seu irmão; um

⁹² Chamamos de conflito aqui, um elemento utilizado pelo cinema clássico para gerar diferentes sentimentos no telespectador. Esse conflito pode ser a descoberta de um assassinato, o romance de um casal que consegue ficar juntos ao final da obra, uma relação conflituosa entre pai e filho, etc. Apesar de não ser obrigatório a resolução de um conflito criado pelo diretor, o público em geral espera ter todos o problemas e respostas até o final do filme, saindo confortados da sala de cinema.

terceiro é o seu envolvimento com os panteras e a desconfiança que principalmente Tyrone tem dele e por fim, o quarto e maior conflito é o próprio final, as drogas dentro da comunidade fruto da parceria entre o FBI e o tráfico. Esses conflitos provavelmente geram perguntas que o público comum espera respostas, tais como: "ele será morto?", "ele será preso?", "ele perdoará?", "vão acreditar nele?", e assim por diante. Todos esses conflitos são resolvidos. Brimmer assume para ele que fez várias coisas ruins enquanto policial, mas que nunca chegaria ao ponto de colocar cocaína e heroína em uma comunidade. Ele conta os planos do FBI a Judge e dá a oportunidade dele sair seguro de lá. Quanto ao assassino de seu irmão, ele tem a oportunidade de se vingar e na cena do depósito de droga ele mata Sabu com um tiro. Nessa altura, outro conflito já teria se resolvido: ele prova para Alma e Tyrone que não era traidor, consegue a confiança de ambos e juntos, numa cena heroica, destroem o depósito de drogas, terminando assim com o último problema lançado pelo diretor.

2.4.2 Bobby Seale, Huey Newton, Little Bobby Hutton e Gene Mckinney - personagens reais incorporadas na obra

Van Peebles, apesar de utilizar muitos personagens fictícias, dá luz a algumas das personagens mais relevantes do Partido dos Panteras Negras como Huey Newton e Bobby Seale. Mckinney e Hutton cumprem mais o papel de dar sentido à obra e também às cenas que garantiam audiência. Os momentos em que aparecem são episódios importantes na história dos Panteras pela repercussão que causaram e, por isso, acreditamos que o diretor não os deixaria de fora do filme.

Huey Newton é construído como uma personagem inteligente e com liderança natural. É ele que descobre o potencial de Judge e o revela. Ele articula o papel do protagonista e o insere entre a polícia e os panteras. Suas falas são agressivas com os “contrarrevolucionários” e com a polícia. Na cena em que os Panteras enfrentam os policiais, sua fala é determinante. Os episódios mais relevantes em que ele esteve presente o filme destaca, como a já citada cena em que enfrentam os policiais, a manifestação pelo assassinato de Denzil, a morte do policial que leva à sua prisão e o consequente movimento "*Free Huey*" para sua libertação. Sua participação no filme se encerra no momento em que é libertado, próximo ao final da história.

O presidente do partido, Bobby Seale tem uma participação mais tímida na obra, mas também participa dos acontecimentos mais importantes do partido. Ele encabeça

juntamente com Eldridge Cleaver a campanha de libertação de Newton. Além disso, talvez a foto que mais chamou a atenção da mídia internacional foi a invasão do Capitólio para reivindicar o cancelamento da Lei Mulford, que foi liderada por ele. No filme ele foi construído de forma mais pacata se comparado com o ministro da defesa do partido, conversa e explica mais, contudo por vezes o filme transmite a mensagem de que Newton é mais preparado para liderar que o próprio presidente.

Bobby Hutton é construído de forma a parecer muito com o que lemos a respeito dele na história dos Panteras Negras. As características mais marcantes como seu início no partido com apenas 16 anos de idade e seu ativismo com as crianças, normalmente no ambiente escolar, foram mostradas pelo filme. Ele é bastante carismático e a interpretação de Wesley Jonathan contribuiu para isso. Hutton tem uma participação constante em toda a obra, e é bastante ativo dentro do partido e, próximo da cena de sua morte, Van Peebles o aproxima do telespectador mostrando seu lado mais humano e sensível, benquisto pelas pessoas que o rodeiam, um potencial líder (nas palavras de Eldridge Cleaver). Assim como na vida real, sua morte data dois dias depois do assassinato de Luther King. Na obra sua morte é utilizada também pelo diretor para mais uma vez mostrar o lado mais perverso dos policiais de Oakland. Em uma das cenas, Hutton fala para uma sala de aula:

*Queremos o governos em nossas mãos.
Isso é o que significa "All Power to the People".
Todos nós igualmente unidos. Entendem?
Todas as raças. Todas as cores.
Poder branco aos brancos. Poder vermelho aos vermelhos. Poder marrom aos morenos. Poder amarelo aos amarelos. Poder negro aos negros. Viram? todos poder ao povo.*

O trecho acima colabora também para o diretor tirar a suposta impressão de que os Panteras Negras não se aliariam a outros movimento ou que fosse um movimento que pregava o racismo. Essa fala, aliada ao movimento de San Francisco e ao discurso feito juntamente com o movimento anti-guerra liderado por um branco, pretendem causar no telespectador a impressão de grupo bem orientado e não sectário ou racista.

McKinney aparece em praticamente todas as cenas em que o conjunto dos panteras está presente. No entanto, ele não tem muitas falas. Desde o início do filme ele é apresentado como alguém disciplinado e participativo no partido, mas com participações menos relevantes. A cena em que é tem as atenções voltadas para si é a

mesma na história dos Panteras Negras que foi objeto de grande repercussão. Durante o julgamento de Huey Newton pelo assassinato do policial em 1967, Gene McKinney foi apresentado como testemunha presente na troca de tiros. Na ocasião, ele chamou as acusações para o seu lado para inocentar Newton, e não precisou assumir ou confessar nada recorrendo a Emenda nº 5 e ficando em silêncio. Essa personagem foi utilizada pelo diretor para mostrar a habilidade dos Panteras Negras em aprender e utilizar as leis do estado da Califórnia, demonstrando assim que o partido não recorria a meios ilegais para alcançar melhores condições sociais.

Nenhuma dessas personagens estivera presente na conclusão do filme, que é ficcional. A última participação de McKinney foi no julgamento de Newton e a conclusão de Seale foi no momento de sua prisão. Todos esses acontecimentos foram próximo ao final, mas a conclusão realmente foi entre os personagens fictícios.

2.4.3 Tyrone, Cy, Alma e Jamal - protagonistas fictícios

São essas quatro personagens que dão luz ao não dito. Cada um deles tem um papel muito importante na obra *Panteras Negras*. São utilizados preenchendo o espaço onde outras personagens deveriam estar, como, por exemplo, Elaine Brown e Fred Hampton, pensando numa fidelidade maior aos acontecimentos históricos, o que deixa claro para nós que Van Peebles tinha consciência disso, refutando assim parte das críticas que recebeu.

Tyrone tem um papel importante desde o início do filme. É ele quem recruta mais membros para o partido, tem senso de justiça, de disciplina e principalmente fidelidade à causa. Mostra seu lado mais agressivo no momento em que alguém coloca os panteras em risco ou não seguem as regras. Ele sempre acompanha Bobby Seale e Huey Newton e está presente nos momentos que mais chamam a atenção na história. Pensando no bem do partido e na segurança dos líderes, passa a desconfiar de Judge e insinua várias vezes de que se trata de um traidor do grupo, ameaça-o e no final percebe que estava enganado. É dele a cena de heroísmo da obra, baseada nos clássicos de ação onde ocorrem tiros e explosões, aliado aos elementos por nós já destacados do gênero *blaxploitation*, Tyrone entrega sua vida para salvar seus companheiros.

Cy é uma personagem exemplar para o público. Desde o início ele tem interesse em conhecer o partido e, depois que conhece, ele se filia. Com bastante rigor com as regras, ele sempre convida seu irmão a participar e repreende Sabu pelo comércio de

drogas, dizendo que isso acaba com os negros e justifica a violência da polícia. Também participa dos momentos mais relevantes e dividia a alegria de ser pantera entre os demais. Sua morte foi também tentando proteger o gueto das drogas.

Jamal é integrante dos Panteras de San Francisco. Van Peebles na verdade utilizou esse movimento para ilustrar os outros grupos nacionalistas negros que negavam a se aliar a outros grupos étnicos, gerando assim um sentimento anti-brancos. Não só Jamal, mas todos os integrantes do grupo de San Francisco exaltavam valores africanos, inclusive com o vestuário e o dialeto. Os nomes dos integrantes quase sempre apareceram acompanhados de termos africanos. O movimento da forma com que foi descrito no filme se aproxima dos ideais de Marcus Garvey, líder que pregava o retorno à "Mãe África". Jamal especificamente reconhece a seriedade dos Panteras Negras e deixa o grupo nacionalista, continua usando os mesmos trajes, mas agora atuante enquanto membro de Oakland.

Alma também pertencia ao grupo de San Francisco. Seu papel é muito relevante na obra porque esclarece vários temas indiretamente tratados. Em todas as cenas em que o movimento nacionalista negro aparece, as mulheres estão desempenhando um papel subalterno, abanando os homens, fazendo massagem, buscando bebidas ou simplesmente cantando. Nenhuma mulher participa das discussões ou tem papel de liderança dentro do grupo de San Francisco, sendo retratadas pelo filme como objetos. É importante ressaltar que na década de 1960 as mulheres reivindicavam outro lugar na sociedade. Ser mulher e ser negra era ser discriminada duas vezes. Nem sempre mulheres negras participavam de movimentos feministas compostos por brancas.

O papel de Alma no filme é fundamental para compreender a política do partido no tocante ao sexo feminino. A mulher recebia papel de destaque dentro do partido inclusive nos momentos de patrulha, treinamento e liderança. Um exemplo real que podemos citar é o de Elaine Brown, que presidiu o partido durante um período na década de 1970. Segundo Van Peebles⁹³, a opção por não inserir a própria Elaine é devido ao recorte do filme, que trata de acontecimentos entre 1966 a 1969. A personagem interpretada por Nefertiti acompanha os principais líderes até o final do filme. A forma com que a obra buscou retratar o papel da mulher foi mostrar que Alma era polivalente. Ela aparecia na distribuição de café da manhã, se destacava nos

⁹³ Entrevista concedida a revista *Tikkun* na publicação de jul/ago 1995. Publicado novamente em artigo da Revista FrontPageMag.com - edição online de David Horowitz em 17 de fevereiro de 1999. Disponível em <http://archive.frontpagemag.com/readArticle.aspx?ARTID=22287>

treinamentos militares, assumiu postura de liderança e dialogava nos assuntos da direção do partido. Ela, ao lado de Judge e Tyrone, é responsável pelo desmantelamento do depósito de drogas no final do filme.

2.4.4 Dorsett, Brimmer, Rodgers e Pruitt - a polícia e o FBI representados na obra

As personagens que foram apresentadas como “vilãs”, segundo os críticos, aparecem em papéis bastante interessantes. Brimmer e Dorsett são da polícia local e muitas vezes são apresentados como despreparados e incompetentes por Van Peebles. Por outro lado, mostram bem a face do FBI, que intervinha em assuntos locais principalmente pela paranoia do diretor Edgar Hoover. Os dois policiais de Oakland são apresentados de forma caricatural - obesos, com roupas simples e corruptos, principalmente Dorsett, o chefe da polícia da cidade.

Brimmer é o inspetor que acompanha Judge durante boa parte do filme, tentando obter informações sobre os Panteras Negras. Sua ação não nos surpreende pelos métodos, utilizando a observação, em seguida a abordagem “amiga” e, por fim, ameaçando a vida de Judge e de sua mãe caso ele não colaborasse. No final do filme seu papel é bastante diminuído pela presença dos agentes do FBI. Sua cena final deixa uma dúvida posição do diretor. Ao informar a Judge os planos federais em permitir a entrada de drogas nos guetos, ele poderia ser interpretado de pelo menos duas formas: a primeira é a da redenção, ao informar o que aconteceria ele ganharia a imagem de “bonzinho”, eximindo a culpa das autoridades locais; segunda, mostrar o quão cruel o FBI pode ser ao pensar em um plano que nem mesmo a polícia local poderia ter pensado. Prevaleceu a segunda, e grande parte das críticas à obra foi apresentar o órgão federal com relações diretas com o tráfico.

Pruitt é o agente federal que participa da implantação da solução final para os Panteras Negras. Ele é inserido na segunda parte do filme, momento em que Rodgers já havia feito o intermédio entre a polícia local e o FBI. Duas coisas chamam muita a atenção em seu papel na obra. Uma é a capacidade de cumprir ordens: Pruitt segue fielmente as ordens de Hoover e é capaz de pensar em extremos como negociar com um traficante “pelo cumprimento da lei e da ordem”. Outra é o fato dele ser negro, levando o telespectador a se perguntar sobre o motivo de lutar contra aqueles que desejam melhores condições para as minorias. O comportamento do agente Pruitt é alvo de muitas críticas entre líderes como Malcolm X, Stokely Carmichael e Franz Fanon e

dentro da política dos Panteras Negras era bastante difundida. Uma cena específica chama bastante a atenção, o diálogo entre Pruitt e um oficial da polícia também negro.

- *oficial: Sabe? Não se pode deixar de admirá-los. (os Panteras) Fazem coisas boas na comunidade.*

- *Pruitt: Já ouviram falar em bem comum? Os Estados Unidos não são uma coleção de guetos. Nascemos numa base de democracia e capitalismo. E numa democracia, vence a maioria. Somos uma minoria se não nos integrarmos.*

- *oficial: De que lado você está?*

- *Pruitt: Não. De que lado você está, oficial?*

O diálogo demonstra a visão do diretor em apresentar as formas com que os brancos integravam os negros em alguns cargos, para que estes trabalhem para a construção da democracia branca, e mesmo tendo consciência daquilo que fazem, eles não questionavam e executavam bem o trabalho. Charmichael diz que

Esse processo de cooptação e a subsequente ampliação da fenda entre as elites negras e as massas é comum dentro da regra colonial. Desenvolveram-se nesse país uma classe inteira de ‘líderes de cativeiro’ nas comunidades negras. Eles são pessoas negras, com certas habilidades técnicas e administrativas, que podem exercer papel de liderança na comunidade negra, mas não o exercem porque eles se tornaram dependentes da estrutura do poder branco.⁹⁴

2.4.5 Rose, Yuck e Sabu - jovens negros fora dos Panteras

As três personagens foram criadas para mostrar o destino de muitos negros nos guetos dos Estados Unidos. Além disso, são utilizados pelo diretor como exemplo a não ser seguido (lugar de negro é entre os Panteras Negras). Rose e Yuck aparecem várias vezes juntos e, desde o início, convivem com os membros do partido, mas se recusam a filiar. Em uma das primeiras cenas, ambos aparecem num jogo de azar, alguns dados rolam e eles fazem pequenas apostas. Além disso, Rose está quase sempre embriagado e com uma aparência muito ruim. São eles que vão a Brimmer pela primeira vez.

São as personagens de Chris Rock e Bobby Brown que, juntas, recebem Tyrone e Bobby Hutton quando estão num jogo de basquete. Além de não aceitarem participar da vigília a convite dos membros do partido, desencorajam os outros que estão próximos. Durante todo o momento em que aparecem no filme estão bêbados ou ociosos (não exercem nenhuma atividade no filme). Das três personagens, é Sabu quem

⁹⁴ CHARMICHAEL, Stokely, HAMILTON, Charles V.. *Black Power: The Politics of Liberation in America*. New York, Random House, 1967. p. 34.

ganha maior importância. Desde o início a personagem interpretada por Anthony Johnson aparece procurando formas de ganhar dinheiro, sempre repreendido por Cy, seu amigo de escola e membro do Partido dos Panteras Negras. Em uma das primeiras cenas, Sabu aparece vendendo isqueiros cromados como se fossem de ouro, quando o irmão de Judge interrompe seu negócio dizendo que foi enganado e que quer o dinheiro de volta.

Nas duas cenas seguintes Sabu aparece vendendo drogas na área em que os Panteras difundiam a ideia de que a droga é muito prejudicial. Na primeira, uma Kombi de dois hippies para e eles pedem cocaína. Num segundo, duas moças brancas bem vestidas estão saindo de um beco já com a droga adquirida com Sabu. Nos dois casos Cy o procura e diz que os Panteras não permitem venda de drogas naquele local. No segundo encontro Cy o golpeia por isso.

Após assassinar Cy, Sabu fica um tempo fora e, quando volta, já está bastante abastecido e com uma postura mais ameaçadora. Sabu cumpre bem dois papéis para o diretor: exemplificar os caminhos que um negro assume quando o Estado não cumpre seu papel, e a relação que a polícia tem com o tráfico de drogas na comunidade. O fim dessas personagens, com exceção de Yuck, é a morte. Rose é assassinado pelo próprio Sabu, que mata também Cy, e no final do filme, ele é morto por Judge.

2.4.6 Reverendo Slocum

Uma das personagens que merece nossa atenção é o religioso que está presente durante quase todo o filme. Aparece nas primeiras cenas e defende a resistência pacífica. Logo após o atropelamento de Tiny, ele reuniu as pessoas da comunidade e fez uma vigília, propondo orações para que fosse colocado um semáforo no cruzamento. Sua visão é muito próxima do pastor da Igreja Batista Martin Luther King, bem como seu discurso da ação não violenta, tão criticada por Malcolm X. Algumas cenas são construídas para levar o público ao riso. Na cena em que estão na cadeia ele toma a palavra e pede para que todos deem a outra face, como um bom cristão deveria fazer. Prega a humildade e a simplicidade de reivindicar aquilo que é mais caro para os negros nos guetos de Oakland.

O filme nos dá vários indícios de que a visão defendida por X é a mais correta a ser seguida. Nos discursos, nas referências que as personagens fazem e principalmente ao elogio de sua postura nos trechos em que Angela Bassett aparece no filme. Luther

King, apesar de presente no início com parte de uma de seus discursos e na referência a sua morte em abril de 1968, Malcolm X é determinante na composição do Partido dos Panteras Negras para Autodefesa e na construção do filme. O reverendo Slocum pede aos presentes, sempre que tem a oportunidade, de abaixar a cabeça e de rezar. Vários elementos podem ser verificados, por exemplo: "dar a outra face" pressupõe passividade em continuar apanhando; quando ele usa os termos "abaixar a cabeça e rezar", esse gesto remete à subserviência e, por fim, o próprio ator que interpreta o religioso, Dick Gregory, é um comediante e participa tanto em filmes quanto nos programas de televisão. Para o público fora dos Estados Unidos pode não parecer estranho, mas para quem está habituado com essa imagem pode haver certo estranhamento. Caso parecido com isso no Brasil foi a obra *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, um tema muito caro e ainda frágil para os brasileiros, no qual parte do elenco é formado por comediantes.

2.5 A memória

Ao refletir sobre a relação Cinema/História e analisar a crítica da obra *Panteras Negras*, foi possível entender melhor a ressonância do gênero *blaxplotation*, sobretudo no que se refere a filmes que tratam da repressão do Estado contra militantes. O público/telespectador não está acostumado a recepcionar informações de cunho histórico permeadas de personagens e episódios ficcionais, o que tende a institucionalizar uma memória, sem considerar as circunstâncias nas quais a obra foi editada e as técnicas adotadas para gerar certos efeitos sobre o público. Nestas circunstâncias, a narrativa fílmica com a qual trabalhamos não incorporou as memórias relativas à repressão política e ao descaso perante a população negra, pois isto significaria um enfrentamento da memória comum entre a população: a *história oficial*, legitimada política e institucionalmente.

A obra *Panteras Negras*, de Mario Van Peebles, não se integrou à memória popular, isto é, não conseguiu ser incorporada, tampouco se sobressaiu perante versão *oficial* difundida. Ao privilegiar uma narrativa mais agressiva e de muita ação, sem abandonar um viés educativo e informativo no que tange à organização social das massas – conteúdo pouco tratado pela mídia –, o filme angariou uma sucessão de críticas negativas, por parte principalmente de um grupo conservador que tinha em

pouca conta o movimento sobre o qual trata o filme. Atento a estes fatores, faremos umas poucas ressalvas referentes à obra.

Panteras Negras retrata a história do partido entre os anos de 1966 a 1969, e não seria possível, devido às escolhas do diretor, narrar acontecimentos que ocorreram na segunda metade da década de 1970, como assassinatos de militantes dos Panteras Negras, como sugeriu David Horowitz ao registrar como ficou o partido durante a presidência de Elaine Brown, crítica também adotada pela escritora do *The New York Times*. Algumas críticas, quando analisadas de perto, acabam se mostrando infundadas.

Dizer que a obra não privilegia aspectos da história do Partido dos Panteras Negras é uma crítica um tanto quanto exagerada. Apesar das personagens ficcionais e do drama criado entre elas, os momentos mais relevantes do período escolhido foram apresentados e, ao que parece, sem grandes exageros, como a viagem ao Capitólio, a participação no assassinato de Denzil Dowell, o julgamento de Huey Newton, dentre outros eventos. Nestes episódios, mesmo as personagens fictícias tiveram uma expressão, talvez até maior, se comparada aos protagonistas que representavam as personagens históricas.

Ao recorrer a elementos comuns ao gênero documentário, o diretor parece recontar uma história com a intenção de torná-la oficial ou, se não tanto, ao menos de apresentá-la perante as versões então existentes. Ao fornecer imagens aparentemente autênticas de ativismo pelos direitos civis e contra a injustiça racial, o filme sugere que o seu conteúdo deve ser recepcionado como fidedigno à história dos negros americanos em sua luta por justiça dentro do movimento *Black Power*, como se fosse uma extensão do ativismo pelos direitos civis. É necessário ter cuidado ao analisar seu conteúdo, pois, como demonstramos, os critérios adotados no que se refere às legendas e às imagens monocromáticas não são evidentes, sugerindo diferentes leituras por parte do telespectador um olhar desatento ou despreparado pode facilmente associar episódios e personagens fictícias à história do movimento, o que provavelmente não é desconsiderado pelo diretor.

Dentre as críticas abordadas no filme, destaque para a imagem criada do FBI e de sua relação com o tráfico. Não é de se estranhar que o filme tenha gerado polêmicas, uma vez que órgãos que deveriam zelar pela segurança dos cidadãos norte-americanos estavam, na verdade, associados ao crime, sobretudo ao tráfico de drogas. Contudo, devemos considerar também que há muito, paira certo descrédito em torno dessas organizações do Estado como o FBI e a CIA. Há muito tempo denúncias são feitas,

casos são revelados e, por isso, a conduta promovida nesses setores é mais facilmente averiguada. Dizer que, no filme, a personagem Edgar Hoover foi caricata não é necessariamente uma crítica, uma vez que ele próprio ajudou a formar essa imagem lutando contra o comunismo nos Estados Unidos. O Macarthismo⁹⁵ havia criado uma onda anticomunista nos Estados Unidos. Muitos sequer sabiam o que significava ser comunista, mas, ainda assim, o preconceito era latente. Na década de 1960, período em que a “caça às bruxas” já não era tão intenso, grande parte dos esforços foram mobilizados para deter e desestruturar os Panteras Negras que, inclusive, eram chamados de comunistas, ainda que a inclinação do partido apresentasse outras tendências que não esta. Neste caso, a associação do termo ao partido pode ser entendida como uma maneira de ampliar o preconceito, de forma a deixar claro para a população que a organização dos Panteras Negras era igualmente subversiva. É nesse contexto Hoover se destaca mais dentro do FBI onde foi diretor por 48 anos:

J. Edgar Hoover na direção do FBI, cantando em prosa e versos, em livros, filmes, e séries de televisão, ao mesmo tempo em que movia uma incansável guerra secreta contra a liberdade política no país. Não é preciso aceitar sem discussão a afirmação do senador McCarthy, feita desde o primeiros momentos de sua carreira de caçador de subversivos, de que obtinha todas as informações par as suas denúncias diretamente de agências como o FBI, para reconhecer que o Bureau intocável de Hoover desempenhou papel-chave durante a histeria macarthista.⁹⁶

Podemos concluir, com base em outras revisões da época, que grande parte dos comentários negativos direcionados aos Panteras Negras, são criados por fontes bastante conservadoras, como é o caso de Horowitz, que encabeçou as críticas à obra de Van Peebles. Ross, do jornal *Tampa Tribune*, demonstra uma preocupação especial para com o público jovem, que poderia ser facilmente manipulado pelo filme. "A parte triste, é claro, é a maioria dos espectadores jovens não eram nascidos quando os Panteras Negras surgiram - não sabem o quanto da história é pura invenção". Há, aqui, uma preocupação em retomar a memória mais largamente difundida e desacreditar a versão retratada no filme.

⁹⁵ " Termo utilizado frequentemente para designar procedimentos de perseguição e caça aos comunistas e subversivos, atentados contra a liberdade de expressão e de pensamento, intolerância ideológica, repressão política, acusações irresponsáveis e sem provas. É comum acompanhar também a expressão 'caça às bruxas' - uma alusão óbvia, de cunho claramente pejorativo, à perseguição e eventual queima de feiticeiras nas fogueiras da Inquisição. Ver: FERREIRA. Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM. 1989, p. 25.

⁹⁶ FERREIRA. Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM. 1989, p. 28.

Para outros revisores, o filme foi particularmente prejudicial pelo seu potencial em influenciar negros americanos, que poderiam se identificar com os protagonistas do filme. Partindo do pressuposto de que o filme representou um retrato ilegítimo do Partido dos Panteras Negras, vários dos mais rigorosos críticos do filme, associaram o filme a propagandas ou agitação de radicais ativistas negros. Vincent, do jornal *The Times-Picayune*, observou que o filme "retrata os Panteras como idealistas e os policiais como nazistas. É um incentivo para os negros do centro da cidade". É possível averiguar certo temor por parte de grupos da sociedade norte-americana referentes às contestações comuns à década de 1960, o que justifica boa parte das críticas direcionadas ao filme de Van Peebles.

Estas críticas, que apelam para a distinção entre a ficção e a realidade, redirecionaram a atenção contra o racismo e a desigualdade social, questões primárias e, portanto, centrais na obra de Van Peebles. Estas opiniões simultaneamente condenaram elementos ficcionais presentes na obra e advertiram os telespectadores a respeito da possibilidade de o filme incentivar os negros americanos a protestarem contra as condições de pobreza inflingidas a eles. Sendo assim, a crítica afirmou ao público que os movimentos contra o racismo no país poderiam ser resultantes da mobilização de telespectadores, facilmente enganados por ficção dramática disfarçada de história.

Grande parte dos defensores da obra de Van Peebles associaram *Panteras Negras* à arte, e não à ficção. Segundo esses autores, se os diretores se preocupassem com a precisão histórica, iriam restringir e prejudicar o valor artístico da obra, pois faltaria ousadia. James escreveu, no *The New York Times*, que "por sua própria existência [filmes polêmicos como *Panteras Negras*] podem incentivar os espectadores a pensar em filmes, para contestar as teorias de cineastas, para julgá-los do jeito que julgaria qualquer trabalho sério de arte que mistura realidade e imaginação". Graham, do jornal *The Boston Globe*, disse em sua análise que "cineastas não tem o desejo e nem a aptidão para retratar a verdade" e citou a ex-Pantera Negra e estudiosa Kathleen Cleaver, que lhe disse em entrevista: "eu não estou convencida de que os filmes dramáticos são o lugar para a exatidão histórica... Um filme é um filme, um filme não é história... A história é apresentada pelos estudiosos, e eu não acho que alguém vai dizer que Hollywood é um celeiro de estudiosos"⁹⁷.

⁹⁷ GRAHAM, R. *An ex-Panther defends Panther*. The Boston Globe, 5 de maio de 1995, p. 63.

Toda a crítica direcionada à obra antes de sua estréia (que nesse sentido podem ser consideradas reacionárias), influenciou de forma determinante a distribuição do filme. As pessoas foram bombardeadas de críticas negativas e o filme ficou poucas semanas em cartaz. Muitas salas sequer receberam a cópia do filme, pois as distribuidoras foram levadas a inibir a comercialização. Poucas locadoras de vídeo estavam com cópias disponíveis para locação.

A obra de Mario Van Peebles é plausível: historiadores e ativistas já publicaram obras de inúmeros relatos de esforços do FBI para reprimir o movimento, muitas vezes usando táticas ilegais para realizá-lo. Contudo, a crítica selecionou alguns elementos de ficção que poderiam ser contestados e associou o filme todo a uma grande farsa, prejudicando, assim, a aceitação da obra. Nenhum dos críticos apontaram ou investigaram as ações do FBI ou da polícia local, e suas tentativas de desestruturar os Panteras Negras. A ação dos críticos foi a de realmente tirar qualquer mérito que o filme pudesse alcançar. Ao tornar a obra ilegítima enquanto fonte de informação, a crítica fez com que a memória a respeito do movimento *Black Power* ou mesmo dos Panteras Negras fosse prejudicada. Dessa forma, a realidade política e econômica do período demonstrado no filme, reconhecida como verdadeira por estudiosos, não puderam ser amplamente difundidas por um meio de comunicação de massa, como o cinema.

O filme, portanto, mais uma vez mostra que cumpre seu papel de intervenção na sociedade, tantas vezes demonstrada por estudiosos da relação entre Cinema/História. Sobre os filmes históricos, Alcides F. Ramos já havia apontado que:

Suas percepções tentam adequar-se à vastidão e ambiguidade dessa manifestação artística. Neste sentido, o filme histórico é aquele que, olhando para o “passado”, procura interferir nas lutas políticas do “presente”.⁹⁸

Essa intervenção gera outras consequências, como a possível recusa por parte da sociedade, que acaba não recepcionando bem a obra. No caso de *Panteras Negras*, as críticas muitas vezes omitem a violência histórica que o negro sofreu nesse período, as drogas que, de alguma forma, foi injetada nos guetos e gerou milhões de viciados nos Estados Unidos, e a ação do FBI, que se infiltrou nas organizações daquele período. Essas análises contribuíram para reforçar a nebulosa visão que muitos americanos tinham do Partido dos Panteras Negras para Autodefesa, visão essa que Van Peebles

⁹⁸ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 32.

queria combater. O filme poderia ter servido, também, para denunciar quantos negros americanos na mesma década de lançamento do filme estavam lutando para superar as condições de pobreza, sendo constantemente vítimas de abuso da polícia, como no caso de Rodney King. Entendemos que este fator é compatível com aquilo que Herbert Marcuse chamou de “contrarrevolução como método preventivo”⁹⁹.

A mídia não se preocupou em fazer ressalvas positivas sobre a obra, que contém vários elementos de relevância histórica. A crítica nem mesmo se ocupou em argumentar sobre a história do movimento negro, o que demonstra o desinteresse por parte de intelectuais e jornalistas da época. O filme recebeu várias críticas e, mais uma vez, a imprensa conseguiu distorcer seu conteúdo e refutar suas objeções, de forma que vários limites foram impostos à ilusória liberdade de expressão, elemento constituinte do modelo democrático de governo.

⁹⁹ MARCUSE, H. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar. 1981.

CAPÍTULO III

A RECEPÇÃO E O CINEMA ENQUANTO NARRATIVAS HISTÓRICAS

3.1 A estética da recepção e sua utilização no cinema

Considerando o público como parte essencial do cinema, e que a película produzida atende a uma indústria, pretendemos analisar não somente a relação entre produção/produto, mas também o papel do telespectador em relação à obra e, por fim, o trabalho do historiador em todo este processo, buscando iluminar uma provável disputa pela memória e a conciliação com um passado recente.

Nos primeiros capítulos tratamos da opinião de um público específico, responsável pela recepção. Percebemos que o público é dividido em duas partes: a crítica e o telespectador comum. No caso do crítico, Siega o define como “receptor especializado”:

o crítico é parte ativa do circuito de difusão cinematográfica, podendo ser capaz de influenciar as opiniões do espectador comum. Expressando formalmente o próprio parecer sobre o filme ao qual assiste, o crítico transforma-a em informação acessível ao público na forma de ensaio, artigo, nota ou recensão, publicados normalmente em periódicos.¹⁰⁰

Alcides Ramos complementa:

Uma pesquisa sobre um tema cinematográfico qualquer começa necessariamente com a leitura dos textos publicados em jornais, revistas e livros que comentaram e interpretaram filmes. Muitos deles sugerem ao espectador que saia de sua rotina, e se encaminhe para a sala de cinema mais próxima na qual a película em questão esteja sendo exibida. Às vezes o texto faz com que o leitor de jornais, espectador em potencial, desista da ideia e acabe preferindo ficar em casa. Ao fazer isso, o crítico, inegavelmente, assume um papel importante na formação da opinião, já que tem a possibilidade de contribuir para a cristalização de determinadas formas artísticas ou, por outro lado, pode propiciar uma possível transformação no gosto do público.¹⁰¹

¹⁰⁰ SIEGA, Paula. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero*: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010, p. 15.

¹⁰¹ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*: cinema e história do Brasil. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 49-50.

O debate produzido na época do lançamento da obra e as opiniões pronunciadas hoje servem para perceber e avaliar a recepção do filme, como documentos para estudo históricos, e essa é, sem dúvida, uma das grandes vantagens de se estudar os aspectos da recepção, afinal, essas revisões, percepções e opiniões apresentam sua própria historicidade.

Levando em consideração as múltiplas possibilidades de aproximação entre a História e outras ciências do conhecimento como forma de elucidar diversas questões trabalhadas pelo historiador, trataremos de algo que foi inicialmente discutido pela teoria literária e que, hoje, nos parece pertinente e com um potencial de ampliar as possibilidades de interpretação de um objeto histórico, sobretudo no campo da hermenêutica. O resultado das pesquisas e discussões de diversos críticos da história da literatura fez surgir, com mais força na década de 1960, a teoria da estética da recepção, que reivindicava o espaço do leitor como parte indissociável e importante da obra literária, algo que, como veremos nas próximas linhas, não era admitido pelos teóricos da teoria literária em períodos anteriores.

Hans Robert Jauss, por exemplo, desferiu duras críticas à história da literatura. Ao apontar para uma nova direção no estudo da literatura, este autor insere elementos até então desconsiderados pela tradição alemã, propondo uma grande mudança que pode ser estendida também em relação ao cinema: compreender o papel que o leitor (no nosso caso, o espectador) exerce sobre a obra e de que forma a produção realiza-se apenas após o contato com o público que a recebe, a partir de sua bagagem e de referências acumuladas.

A crítica de Jauss direciona-se à tradição do historicismo alemão, corrente de pensamento muito conhecida na historiografia (e, mais tarde, criticada pela escola francesa), e que na literatura estava sendo superada com esses novos teóricos ao apontar as “abordagens generalizantes”, a escrita da literatura que privilegiava a sequência cronológica ou a biografia de autores, a partir de uma tradição baseada nas ideias de Leopold Von Ranke. Naquele momento, tratava-se, portanto, de superar essa tradição, para que outros elementos na experiência da leitura, entre eles o efeito que a obra de arte provoca no leitor, passassem a ser considerados. Sobre as críticas de Jauss, Julierme de Moraes e Renan Fernandes mostram que

O alvo em questão eram as interpretações que, até aquele momento, constituíam-se como validades para os estudos da história da literatura. Tais

teorias diziam respeito aos métodos advindos do objetivismo histórico, de um modelo de concepção literária calcado no nacionalismo alemão e dos modos investigativos oriundos das ideias historicistas de Ranke. A crítica estabelecida por Jauss residia exatamente na contestação desses estudos sobre a história da literatura e a maneira pela qual ela se pautava, ou seja, na organização de abordagens generalizantes.¹⁰²

A voz daqueles que ansiavam pela superação desta corrente que desconsidera o receptor, entre eles a de Jauss, ecoaram e encontraram adeptos, sobretudo estudantes da década de 1970. O tom liberal da obra *A história da literatura como provocação*, de Jauss, facilitou a adesão de intelectuais da época, ao mesmo tempo em que não provocou qualquer reação negativa por parte das autoridades. Dessa forma, a discussão sobre a (re)descoberta do leitor ganha corpo e a estética da produção – que privilegia a importância estética da obra em detrimento da participação do leitor – perdia, no século XX, espaço para uma nova perspectiva que aliava a qualidade estética e a presença do autor, sem que a autonomia do discurso literário fosse ameaçado.

Naquele momento, a defesa de uma estética que privilegiasse o papel do leitor como parte da obra era claramente uma proposta de “mudança de paradigma”. Segundo Luiz Costa Lima, existiam três direções que traziam em si reflexões sobre a relação entre arte e realidade. Ele aponta que

Em suma, as três direções (...) o tradicionalismo literário alemão [sorbonnard], o estruturalismo barthesiano e a interpretação histórico-reflexológica indicavam o impasse que assediava a abordagem da literatura (por extensão, da arte). Em comum, estava em jogo o relacionamento da arte com a realidade, partindo-se do suposto de que os termos em conflito, “arte” e “realidade” eram categorias indiscutíveis. O momento pois não deixava de ser propício para uma mudança de paradigma”.¹⁰³

Costa Lima chama a atenção para o movimento da teoria da estética da recepção de Jauss, que levaria, mais tarde, após todas as teses, uma série de críticas que, entre os alvos, apareceram o objetivismo da História, a tradição da História literária da Alemanha, o historicismo de Ranke e incluía, também, um reparo no estruturalismo literário. O tom ácido das críticas demonstrava um posicionamento também político e conquistava a simpatia dos estudantes que passavam, naquele momento, por uma

¹⁰² MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. *Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema*. Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais, v. 1, 2012, p. 96.

¹⁰³ LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 14.

reestruturação acadêmica. Além disso, a crítica atacou o formalismo russo e a teoria marxista tão praticada na vizinha Alemanha Oriental, pelo fato de que o leitor não era levado em consideração.

O formalismo russo é uma das correntes largamente utilizadas pelos autores do período em que Jauss desferiu suas críticas. Como já vimos, o formalismo buscava os princípios que conferiam a qualidade literária a uma obra. Esses princípios estavam no próprio texto e nunca fora dele, tratando-se de algo imanente e que deveria ser tratado como objeto de estudo. As bases dessa corrente remontam ao início do século XX, quando foi buscada autonomia para a crítica literária, forma de desvinculá-la do estudo historicista comum nos círculos acadêmicos daquele período, preocupados mais com a erudição do que com os valores estéticos.

No formalismo, o papel do leitor se restringia a compreender a representação elaborada pelo autor e as particularidades e significados daquilo que estivesse presente em sua obra que, em última análise, dizia muito mais sobre o artista do que sobre qualquer outro elemento que pudesse ser analisada. A conexão criada na obra era unilateral e não possuía outros significados senão aquele conferido pelo autor, retirando, por exemplo, a possibilidade de interpretações distintas mesmo se a obra fosse analisada em outro intervalo de tempo.

Também pela condição de passividade do leitor, o marxismo foi criticado por Jauss. Nessa corrente de experiência literária, a importância da obra estava na sua relação com a realidade social. Nesse sentido, só usufruía de reconhecimento aquelas obras que provocavam a reflexão sobre o poder na sociedade, ou sobre os fatores de ordem econômica. Apesar de compreender que o sentido da obra era atingir o público, que constitui a recepção, o leitor não participava do processo de compreensão da obra, que dizia respeito às ciências sociais.

Talvez seja mais fácil compreender a influência do marxismo nas outras artes como a música, pintura, teatro, cinema ou escultura. Dessa forma, é mais fácil notar a crítica ou a denúncia social em obras como *Mão*, de Oscar Niemeyer, localizado no Memorial da América Latina em São Paulo, ou *Em el arsenal*, mural de Diego Rivera, ou *Guernica*, de Pablo Picasso, apenas para citar alguns conhecidos exemplos.

A recepção é, portanto, o elemento que diferencia essas duas teorias, pois, para Jauss, o leitor é fundamental no entendimento das obras. Os métodos formalistas e marxistas estavam fechados na estética da produção e da representação. Não é possível, segundo o autor, pensar na vida histórica literária sem a participação ativa do leitor. O

valor da obra agora está nas diversas leituras realizadas, tanto no momento de sua produção quanto na sua circulação posterior. A história da literatura é necessariamente a produção da obra e sua recepção. Morais e Fernandes esclarecem sobre essa que estão:

Como será visto adiante, mesmo sem desconsiderar totalmente as ideias formalistas e as marxistas, a questão que envolvia a elaboração dos preceitos de Jauss era aquilo que fora excluído das duas teorias. Ademais, o novo elemento incorporado por Jauss consiste justamente em encarar o leitor como um processo ativo dentro do campo das relações exercidas pela literatura, situando-o como parte integrante do sistema no qual a obra está inserida. Longe da passividade que lhe fora atribuída até então no estudo da história e da teoria da literatura, o leitor emerge como um ponto chave nos desdobramentos da pesquisa que tem como objeto o texto ficcional.¹⁰⁴

Luiz Costa Lima sugere, através de Wolfgang Iser, outro teórico sobre estudos da recepção, "que os textos não retratam a realidade e por isso ele se diferencia das experiências reais do leitor à medida que oferece sintonias e abre perspectivas nas quais se mostra outro o mundo conhecido pela experiência"¹⁰⁵. Se essa realidade é alcançada entre o texto e o leitor, essa reação já assinala o papel do leitor, que possui orientações e valores. São esses elementos que Iser chama de *efeito* que dão sentido à indeterminação contida na estrutura do texto. Wolfgang Iser entende o leitor como aquele que confere sentido ao texto, que, por sua vez, possui certo grau de indeterminação, "espaços" que precisam ser preenchidas pelo leitor. Sobre essa indeterminação, Costa Lima assevera que

Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação faz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa. Essa concepção se choca com o entendimento tradicional da obra literária.¹⁰⁶

Ainda assim, percebemos que, para Iser, a relação entre texto e leitor é limitada pelo fato de que a indeterminação está no próprio texto e gera as variáveis da recepção. Não há, segundo este autor, uma simetria entre o texto e a interpretação do leitor e, por

¹⁰⁴ MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. *Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema*. Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais, v. 1, 2012, p. 100.

¹⁰⁵ ISER, Wolfgang. *Die Appelstruktur der Texte*, 1970. p. 232. Apud. LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 24.

¹⁰⁶ LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 26.

isso, as interpretações podem ser plurais. Iser enxerga o texto numa perspectiva pendular, que oscila entre o mundo dos objetos reais e a experiência do leitor.

Para Jauss não é possível controlar o resultado da obra, porque cada leitor possui uma bagagem de experiências e vivências que influenciam na compreensão da obra, ou seja, o autor não acompanha a circulação de suas obras ou especifica, para cada leitor, os sentidos que elas carregam. Essas referências são chamadas por Jauss de “horizonte de perspectivas”. Esse termo, na verdade, foi utilizado por uma grande referência de Jauss, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, quando chamou de *compreensão* (*Verstehen*) a junção do horizonte individual com o horizonte do outro, processo esse que é conhecido como “fusão dos horizontes”, considerando aqui a fusão entre o horizonte do presente e o horizonte do passado, o primeiro relativo ao intérprete, o segundo ao texto.

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao género ou ao tipo de texto.¹⁰⁷

Dessa forma percebemos que, para os teóricos da estética da recepção, o horizonte de perspectivas de um texto perpassa necessariamente pela experiência do leitor, que pode reagir de formas variadas, a partir do que o autor chama de “distância estética”. Sendo assim, a obra volta a ter importância no sentido de poder ser interpretada em tempos posteriores, ao contrário do que era comum à época, quando se analisava vida e obra do autor, como se a obra ficasse cristalizada no tempo em que foi produzida, bem como as ideias de seu criador. É possível, após essa reflexão, pensar em uma historicidade, conferindo espaço à questão da interpretação, pois cada receptor da obra terá um mundo particular de experiências que exercerá um efeito distinto no ato de recepção. O historiador, fazendo uso dessa ferramenta, poderá se valer deste estudo interpretativo e analisar outras obras de arte, como a música, o teatro e o cinema.

¹⁰⁷ JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação*. Trad. Teresa Cruz, Veja. Lisboa, 1993, p. 66-67.

Panteras Negras e *Mississippi em Chamas* se tornam produções ainda mais ricas se considerarmos algumas questões relativas à recepção. O sentido da obra fílmica, assim como da literatura, só se realiza no momento da recepção. Podemos afirmar que não há experiência sem o receptor e, de forma bem particular, a obra se realiza em cada momento em que um espectador lida com ela.

Para a nossa análise, o impacto e a quantidade de “impressões” coletadas para o estudo da recepção, tanto por parte da crítica quanto do público comum, é muito importante e, assim como na literatura, é a utilização das faculdades humanas, do repertório de cada um (memória, emoção, o posicionamento político etc.) que utilizaremos, aqui, para trabalhar a recepção no caso do Cinema.

O elemento da indústria do cinema indica uma diferença com relação à obra literária. No momento de projeção da estética da recepção, os autores estavam se desprendendo da estética da produção e da obrigação de tratar o texto com fins meramente comerciais. “Voltar a tratar do leitor, no século XX, não mais ameaçava a autonomia do discurso literário. A questão importante consistia em articular a qualidade estética com a presença do leitor, fora de injunções comerciais.”¹⁰⁸ O fato de o cinema (ou grande parte dele) estar envolvido com uma poderosa indústria nos leva a refletir sobre alguns aspectos próprios do mercado, como é o caso da produção voltada especificamente para o sucesso de bilheteria (se bem que algumas produções textuais também apresentam essa finalidade). A recepção aqui é ampliada: para além da interação com a obra e dos significados que ela adquire, podemos pensar também nos recursos utilizados durante a produção do filme, que pretendem atingir um público ou segmento específico, além das premiações de diversas instituições e academias.

A teoria de Iser, a partir da qual se enxerga as “lacunas” na produção, e o horizonte de expectativas de Jauss são transportados para essa realidade. A obra, no momento de sua concepção, é trabalhada e nem tudo fica evidente para o espectador, o que possibilita uma leitura pautada em sua carga de experiências. Talvez caiba aqui também a crítica ao pensamento de Iser, quando pressupõe um equilíbrio entre obra/receptor, como se cada uma das partes contribuísse de forma equivalente para os desdobramentos de compreensão e interpretação da obra. De forma complementar, a teoria de Jauss nos auxilia a compreender melhor a obra, se levarmos em consideração todo o repertório que cada receptor da obra possui. São essas características que

¹⁰⁸ LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 15.

possibilitam as incontáveis interações entre o filme e o espectador, interações estas carregadas de historicidade: é preciso levar em consideração o momento da produção da obra, o que não nos impede de atualizar o discurso no universo de nossas interpretações.

Os elementos que podemos considerar para o estudo sobre a recepção aplicado ao cinema são variados e, em geral, os historiadores já fazem uso deles, isso porque para identificar a historicidade da obra, buscamos relacionar a crítica e todo o processo de produção (diretor, produtor, roteiro etc.), o público e o próprio filme. Todo esse processo de análise é rico e levado em consideração por Jauss, quando afirma que, ao analisarmos a crítica da época da produção, teremos acesso a uma gama de opiniões e sentidos da época que certamente não serão os mesmos de uma análise posterior. É possível, nesse sentido, fazer uma história da recepção, para além de toda a análise que certamente será feita da obra, garantindo assim inúmeras atualizações acerca da interpretação da projeção fílmica.

O crítico do cinema se comporta, portanto, tanto como alguém que realiza a apreciação estética como aquele que gera arquivos com a produção de documentação sobre a obra em uma época específica. Esse gesto cria invariavelmente uma situação em que, ao analisar textos de um período que não é o nosso, eles adquirem um significado certamente diferente daquele tratado no momento da criação. Há uma série de horizontes de expectativas que, ao serem trabalhados pela hermenêutica, revela particularidades de caráter histórico. Vejamos.

Nesse sentido, prescindir desse postulado resulta na articulação do estudo do objeto artístico em sua face sincrônica (a relação com o seu tempo, atribuindo-lhe historicidade) e diacrônica (as relevâncias adquiridas ao longo do tempo). Como resultado dessas relações, as obras (texto crítico, literário, cinematográfico, etc.) adquirem seu valor à medida que deixam de fazer sentido apenas no momento de sua criação, o que resulta em novos olhares em diferentes períodos, dependendo do momento em que ela é redescoberta e explorada. Nesse movimento, o objeto de recepção deixa de ser meramente estético e passa a ser histórico, conduzindo à análise reflexiva, atribuindo-lhe uma função que é, em última instância, social.¹⁰⁹

Não é possível, por outro lado, refletir sobre filmes sem levar em consideração o público consumidor/telespectador e as críticas que sucedem sua projeção. Da mesma forma, um diretor produz suas obras levando em consideração a recepção, uma vez que

¹⁰⁹ MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. *Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema*. Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais, v. 1, 2012, p. 111.

o sucesso cinematográfico é relativo à amplitude da boa receptividade. Dentre os filmes que recorrem ao tema do afro americano ou do preconceito existente nos Estados Unidos, destaque para aqueles que partem na defesa de grupos minoritários, como é o caso de *Panteras Negras*, de Mario Van Peebles, e outros que recorrem a critérios mais conservadores, como o filme de D. W. Griffith intitulado *O Nascimento de uma Nação*, cujo enfoque é a Guerra Civil Americana (1861-1865) e a relação entre brancos e negros ao término desta guerra. Ambos questionam vários aspectos comuns ao período no qual foram produzidos.

A historicidade das críticas de cada uma das obras é fundamental para compreendermos o processo de recepção, quando não se trata de uma obra do presente, como é o caso das obras com as quais trabalhamos. O efeito que cada obra fílmica causa no público pode dizer muito sobre a sociedade que o recebe, e isso é de fundamental importância no estudo sobre a produção. Utilizando e ampliando a teoria de Jauss, podemos perceber que há um trabalho que pretende criar certa expectativa no público para que, dentre outras coisas, a obra tenha o sucesso esperado. Entre a expectativa do criador da obra e a recepção do público existe uma grande distância, mas não podemos negar que a experiência da indústria consegue elencar alguns elementos de sucesso para que a população se interesse por determinada obra.

As análises de críticos e revisores de periódicos, ao tratarem de *Panteras Negras*, no geral, como vimos no capítulo anterior, se alinham em torno de posições duras contra Van Peebles, que pode ser sintetizada na opinião abaixo:

Their message was clear: White America could no longer count on pacifist blacks to patiently hold nonviolent marches; what was coming, as James Baldwin warned, was "The Fire Next Time." News photos of Black Panthers, armed with rifles, patrolling the streets of Oakland or entering the California State Assembly, were among the key images of the time. There is a fascinating study to be made of the Black Panther Party. "Panther" is not that film. Superficial and confusing, it cops out at the end with a fictitious thriller climax involving the Mafia, the FBI, drugs, chases, fires and explosions - as if the reality of the Panther's battles with the police weren't enough.¹¹⁰

¹¹⁰ EBERT, Roger. *Panther's review*. <http://www.rogerebert.com/reviews/panther-1995>. 03/05/1995. Tradução: Sua mensagem era clara: A América branca já não podia contar com os negros pacifistas para manter pacientemente passeatas não violentas, o que estava por vir, como James Baldwin advertiu era *The Fire Next Time*. Notícias dos Panteras Negras, armados com rifles, patrulhando as ruas de Oakland ou entrando na Assembleia do Estado da Califórnia, estavam entre as principais imagens da época. Há um estudo fascinante para ser feita do Partido dos Panteras Negras. *Panteras Negras* não é esse filme. Superficial e confuso, ele apanha no final com um clímax de suspense fictício envolvendo a máfia, o FBI, drogas, perseguições, incêndios e explosões - como se a realidade das batalhas da pantera com a polícia não foram suficientes.

Pode ser que a obra tenha “rompido radicalmente com o horizonte de expectativas da época”¹¹¹ e, certamente, essas críticas colaboraram para que a receita do filme fosse menor e a aceitação do público se tornasse igualmente pequena, em virtude do pouco tempo de exibição do filme nas salas de cinema e do difícil acesso à obra no circuito doméstico. No Brasil, por exemplo, o filme de Van Peebles não possui uma versão nas mídias mais novas, como o DVD ou Disco Blu-Ray, e a opção de encontrá-lo entre os antigos formatos VHS se limita a colecionadores ou através da compra em outros países, ou ainda com a utilização do sistema *peer to peer*, para receber a obra de anônimos, prática bastante comum em tempos de internet de alta velocidade, oferecida para diversos tipos de aparelhos.

Ainda assim, percebemos que há diversas opiniões entre 1995 e os dias de hoje, que mostram a forma como o público comum se relaciona com a obra. Eis algumas:

Here were people in bad living conditions (to put it very lightly) and, along with using their Constitutional Right for a Well-Regulated Militia to Bear Arms for Necessary Protection, did all sorts of other things to improve their communities. The Black Panthers were mostly exposed as angry Blacks running around with guns (...) As was shown in the film, they also had free breakfast programs and, in some areas in the country, free lunch programs so they could send the kids to school on full stomachs and thus be able to learn better. There was also the medical care they provided, and educational programs, etc. (...) As far as conspiracy theories, in this extreme case, given that at the time the country was still in the crawling stage of getting used to the idea of equality of all races and sexes (among other things), is it really that hard to believe that "Big Brother" would flood the place with narcotics and other means of self-destruction? All I can say is "Well, DUH!"¹¹²

O comentário acima foi retirado do IMDb (Internet Movie Database), site especializado em cinema que reúne um público diversificado, que geralmente busca

¹¹¹ SIEGA, Paula. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero*: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010. p. 18.

¹¹² Apkacdh. *You can't cheer for Braveheart if you can't cheer for this*. http://www.imdb.com/title/tt0114084/reviews?ref=tt_ov_rt. 18/01/2001. Tradução: Ali estavam pessoas em más condições de vida (para colocá-lo bem de leve) e, juntamente com o uso de seu direito constitucional de uma milícia bem regulado para portar armas para proteção necessária, fez todos os tipos de outras coisas para melhorar suas comunidades. Os Panteras Negras eram em sua maioria expostos como os negros furiosos correndo com armas (...) Como foi mostrado no filme, eles também tiveram programas gratuitos de pequeno-almoço e, em algumas áreas do país, programas de merenda livre para que eles pudessem enviar as crianças para a escola de barriga cheia e, portanto, ser capaz de aprender melhor. Houve também a assistência médica que forneceram e programas educacionais, etc. (...) Assim como teorias da conspiração, neste caso extremo no momento em que o país ainda estava em fase de rastreamento de tempo buscando se acostumar com a ideia de igualdade de todas as raças e sexos (entre outras coisas), é realmente difícil de acreditar que o *Big Brother* iria inundar o local com narcóticos e outros meios de auto-destruição? Tudo o que posso dizer é: *Well, DUH*".

informação sobre os filmes. Aberto a avaliação e comentário dos usuários, é possível ter um bom panorama da recepção de uma obra. O usuário, identificado como Apkacdh, identifica temas que geralmente não foram considerados pela crítica especializada, e deu sua própria justificativa para o envolvimento do FBI no desmantelamento dos Panteras.

No geral, o público comum aprovou o filme, embora fosse possível também dividir esse “comum” entre aqueles que estabelecem alguma crítica à obra e aqueles que simplesmente assistem e avaliam o grau de fruição, como é o caso do usuário Caio Graco: “Um dos melhores filmes que já vi na minha vida! Recomendado para qualquer um que queira saber sobre um dos maiores tabus da história dos EUA. Filmaço aço aço.”¹¹³ Muitos desses comentários são, ainda, de pessoas que estabelecem uma relação entre a obra e as questões que envolvem o preconceito, discriminação, os direitos civis. Outros concebem o filme como uma ferramenta, um objeto de luta para essas e outras questões que afligem seu meio:

Ja aber es ist nicht nur ein Film. Es zeigt wie man sich in einem rassistischen Land zu als eine Minderheit zu organisieren hat, um für seine Rechte einzutreten. Auch in Deutschland werden Minderheiten (Türken, Kurden, Araber, Afro-Deutsche, Muslime, Vietnamesen) unterdrückt und ihnen ihre Rechte verwehrt. Alle Menschen die der People of Color angehören werden aufr dem Arbeits.¹¹⁴

Na visão do usuário Cemal7791, da Alemanha, o filme possibilitou relacionar sua realidade, que não era exatamente de discriminação racial, mas de um grupo maior de excluídos de seu país, com aquela luta da minoria que exigia os direitos civis, como aquela apresentada na obra. Poderemos ver essa característica também em outros comentários, como nos do usuário Will de Will, também alemão: “ich danke dir ganz herzlich. Nach diesem Film habe ich ewig gesucht. Ich habe mich auch sofort aboniert. ich wünsche mir, dass die Menschen eines Tages nicht mehr auf die Hautfarbe reduziert werden!”¹¹⁵

¹¹³ GRACO, Caio. <http://www.youtube.com/watch?v=sKuyDdoo3NI#t=42>. Setembro 2012.

¹¹⁴ Cemal7791. <http://www.youtube.com/watch?v=f9sa3GEXVP8>. Agosto/2013. Tradução: Sim, mas não é apenas um filme. Ele mostra como a pessoa tem que se organizar em um país racista como uma minoria e levantar-se para os seus direitos. Também na Alemanha as minorias (turcos, curdos, árabes, Afro-alemães, muçulmano, vietnamita) são suprimidas e são negados os seus direitos. Todos os seres humanos estão destinados a juntar as pessoas de cor contra a discriminação no trabalho e no mercado imobiliário.

¹¹⁵ Will de Will. <http://www.youtube.com/watch?v=f9sa3GEXVP8> – Abril de 2013. Tradução: Agradeço-lhe muito. Após este filme, eu estive olhando para o futuro. Eu subscrevi imediatamente. Espero o dia em que as pessoas deixarão de ser reduzida para a cor da pele!

No Brasil, percebemos que os comentários sobre o filme estão quase sempre relacionados a algum tipo de militância. Devido a uma série de fatores, encontrar comentários e avaliações sobre *Panteras Negras* é uma empresa árdua. A dificuldade só não é maior porque o filme de Van Peebles, assim como vários outros com tema correlato, suscita grupos de discussões, mostras de filmes menos populares, movimentos de esquerda, movimentos negros, ciclos acadêmicos, cine debates. Assim como na vida real, no mundo virtual também encontramos blogs, sítios, fóruns e grupos que levam essa discussão adiante, com o intuito de tornar o acesso a esse tipo de informação mais fácil.

Percebemos aí que os Panteras Negras tinham a nobre ideologia Pan-Africanista de defender os direitos do povo preto, promovendo o desenvolvimento de instituições pretas sem interferências dos brancos, desenvolvendo a filosofia que temos de trabalhar unidos para proteger os nossos direitos, melhorando a nossa vida socioeconômica. Uma das falhas do filme foi a não inserção da grande ativista dos Panteras negros, Angela Davis. As mulheres pretas foram as grandes participantes do partido, sendo a sua maioria. As mulheres pretas são as grandes guerreiras na diáspora em defesa do seu povo.¹¹⁶

Em outro texto, diz-se:

Este é um excelente filme que procura resgatar um importante movimento de ideias, ação, organização e resistência de uma parcela da população negra estadunidense entre os anos de 65/70 (...) Vale a pena assisti-lo, pois, toda resistência deve ser lembrada; é a única forma de mantermos vivas as pessoas que se esforçaram e se sacrificaram por um mundo e uma vida melhores. Apagar da memória coletiva essas lutas é o que o Estado e a sociedade capitalista tentam constantemente fazer, porque um povo sem passado e sem memória é um povo fácil de ser dominado, tornando fácil a manutenção do status quo da exploração e degradação.¹¹⁷

Os dois fragmentos foram retirados de blogs que exercem algum tipo de militância e/ou tentam promover mudanças na estrutura social do país. Aindan Dudu Labalãbã é o pseudônimo da blogueira Vanessa, que resolveu trocar o nome – a exemplo dos outros escritores do mesmo blog – porque, nas próprias palavras da ativista, não convém utilizar o nome dado pelo “escravizador” e pela “língua imposta pelos brancos”. O segundo trecho é retirado do blog da Central Única das Favelas –

¹¹⁶ LABALÃBÃ, Aidan Dudu. *PANTERAS NEGRAS: Tratamento de Choque para a América Branca*. 26/08/2007. <http://cnnbca.blogspot.com.br/2007/08/panteras-negras-tratamento-de-choque.html>.

¹¹⁷ Zine Corrente de Força. <http://cufamgudia.blogspot.com.br/2009/03/panteras-negras-o-filme.html>. 29/03/2009.

Uberlândia, que divulga uma série de projetos, propõe textos para leituras e filmes “conscientizadores”. Em ambos os casos, o filme se torna objeto de reflexão e de luta e se converte em ferramenta para iluminar alguma discussão de envolvidos e interessados.

O filme também desperta críticas negativas por parte do público comum e encontramos, apesar da dificuldade, leituras da obra de Van Peebles que a consideram uma produção que não é voltada especificamente para as questões sócio-raciais, como a que se segue:

Panteras Negras não tem a força e a magnitude de nenhum destes filmes citados (*Malcolm X*, *Faça a Coisa Certa* e *Um Homem tem Três Metros de Altura*). É apenas um trabalho para focar a força e a presença do negro dentro de um partido organizado – sem deixar de apresentar os problemas internos, como delatores –, pecando pelo excesso do efeito espetaculoso, seja na câmera lenta ou no close abertamente calculado. (...) Outro pecado grave cometido pelo filme é traçar esses lados do conflito como em um filme de “mocinho e bandido” e nunca com a carapaça de evento histórico que merecia, fazendo uso da câmera a favor de imagens mais realistas.¹¹⁸

O comentário do blog não parece vincular-se a um grupo ou militância. As críticas, embora não sejam aquelas feitas pelos revisores e jornalistas no ano do lançamento, tocam em algumas questões já levantadas naquele momento. Outro comentário, que aparece como sugestão de complemento de estudo sobre o partido criado em Oakland, é o do professor André Araújo, que tece alguns comentários positivos sobre a obra, destacando a importância de grupos que lutam contra injustiças sociais e enfrentam a resistências daqueles que tentam manter o *status quo*. Além do pequeno esboço fílmico, o autor traz um pequeno histórico e disponibiliza um link no qual é possível assistir à obra online. Segue o comentário:

Inspirador, crítico, contemporâneo e uma alerta. O filme dos Panteras Negras, lançado em 1995, nos faz lembrar que a injustiça social tem raízes históricas, onde grupos bem definidos disputam poder e as elites buscam a manutenção de um “status quo” (manutenção de uma situação atual, sem perdas de privilégios) para os que são privilegiados, em detrimento daqueles que desejam dignidade e plenitude de direitos.¹¹⁹

¹¹⁸ Pensando Cinema. *Panteras Negras: o negro no cinema americano*. <http://pensandocinema.arteblog.com.br/67027/Panteras-Negras-o-negro-no-cinema-americano/>. 01/06/2008.

¹¹⁹ ARAÚJO, André. *Filmes: Panteras Negras*. In: Crônicas d'O Historiante. Vol 02. Ano 02. <http://historiantebrasil.blogspot.com.br/2013/04/filme-panteras-negras-quando-se-fala.html> .19/04/2013.

Panteras Negras contribui para os debates em torno das discussões relativas à igualdade racial, em especial no Brasil. Nos últimos dez anos, intensificou-se o debate sobre as cotas, a inserção do negro no mercado de trabalho, a população carcerária e sobre evasão das escolas de ensino básico, criando inclusive no calendário escolar o dia da consciência negra, feriado em diversas federações do país. As leis 10.639¹²⁰ de janeiro de 2003 e 11.645¹²¹ de março de 2008, depois de promulgadas, tornaram-se um importante passo para a conscientização. O filme de Van Peebles, assim como tantos outros do mesmo gênero, está presente para demonstrar o processo de luta das populações excluídas devido à cor da pele ou à sua origem étnica. Pelo processo de luta e histórico de todo o movimento negro e indígena ou pelas conquistas recentes¹²², esses grupos são estimulados a continuar engajados em seu meio de contestação.

A obra de Alan Parker, por sua vez, tem a avaliação do público e da crítica mais próximas, se comparada com *Panteras Negras*. *Mississippi em Chamas* recebeu muitos elogios da crítica, recebeu indicações a prêmios e o público endossou a abordagem, mesmo que alguns críticos e, sobretudo, os mais atentos à mensagem transmitida, tenham apontado problemas em relação ao pano de fundo histórico.

No IMDb, por exemplo, o comentário mais bem avaliado de um usuário – 102 das 130 pessoas avaliaram como positivo – faz grandes elogios à obra de Parker:

This film is not an absolute recreation of the events that took place in 1964, but it is a film that tells a true story and then adds a bit of fiction to make it more interesting for a mass audience. (...) The film is that strong at showing us how terrible and pointless racism is. And in order to make this film work, there has to be strong elements in all areas. (...) Mississippi Burning shows us how strange people are when it comes to racism and is one of the best films I have ever seen. It is important and it is entertaining.¹²³

¹²⁰ Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

¹²¹ Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena".

¹²² Pesquisas recentes, ainda que parciais, mostram que após dez anos, as cotas raciais no Brasil deram certo. Toda a percepção da mídia e acompanhamento dos governos estimulam os grupos no processo de luta. A realidade mostra que muitos mitos que surgiram na época dos debates acerca das cotas no Brasil foram derrubados, entre eles de que haveria um estímulo ao ódio racial, abandono da universidade no meio do curso, degradação do ensino e do currículo das universidades a diferença nas notas de quem ingressou pelo sistema de ampla concorrência e aqueles que ingressaram pelas cotas. SEGALLA, Amauri; BRUGGER, Mariana e CARDOSO, Rodrigo. *Por que as cotas raciais deram certo no Brasil*. Isto É. ed. 2264. 05/04/2013.

¹²³ GRANT, Dan. *Where does hatred come from?* In: IMDB. 18/07/1999. <http://www.imdb.com/title/tt0095647/>. Tradução: Este filme não é uma recriação absoluta dos acontecimentos que tiveram lugar em 1964, mas é um filme que conta uma história real e, em seguida,

Assim como no caso do usuário canadense Dan Grant, muitos comentários sobre o filme identificam como grande obra de combate ao racismo e o coloca como “história real”, apesar de algumas ressalvas em relação à fidelidade histórica. Isso demonstra, pelos menos em parte, de que forma a obra foi se afirmando enquanto parte da memória sobre o assassinato dos militantes James Chaney, Michael Schwerner e Andrew Goodman. As cenas de violência racial – muito mais frequentes e fortes do que em *Panteras Negras* – fizeram o telespectador associar a imagem do FBI à justiça do Estado, como órgão realmente interessado em acabar com a segregação que perdurava no Sul dos Estados Unidos.

Mississippi em Chamas é destinado àqueles que acreditam num mundo onde as pessoas não se julguem de acordo com princípios racistas, como a questão da superioridade/inferioridade de acordo com a cor da pele. É para aqueles que acreditam que o respeito entre as pessoas deve existir por que todas as pessoas são iguais e para os que entoam o respeito entre os homens, visto que nossa “igualdade” reside justamente em nossas diferenças. Mississippi é destinado também às pessoas que lutam por um mundo melhor, sem violência, muito embora o filme seja impregnado da mesma, o que pode soar como paradoxo, mas que pode demonstrar que qualquer prática segregacionista é errada. (...) Se levarmos em consideração a conjectura de que um filme que trata da discriminação racial é uma importante ferramenta de denuncia ao racismo, surgem então algumas perguntas, tais como: por que os negros são expostos de forma secundária no decorrer do filme?¹²⁴

Muitos comentários do público ressaltam a excelente produção e registram a forma como perceberam o filme, sendo que grande parte dele percebe o filme como uma grande ferramenta que demonstra como era o racismo nos Estados Unidos. Nesse sentido, percebemos que *Mississippi em Chamas* integrou a memória daqueles que assistiram e se tornou referência para compreensão dos acontecimentos da década de 1960. Os elementos criados por Parker realmente conseguiram provocar um diálogo entre os telespectadores, e sua visão do que teria sido a solução para a reivindicação dos

adiciona um pouco de ficção para torná-lo mais interessante para um público de massa. (...) O filme é tão forte em nós, mostrando o quão terrível e sem sentido o racismo é. E para fazer este trabalho no cinema, tem que haver fortes elementos em todas as áreas. (...) Mississippi em Chamas mostra-nos como pessoas estranhas são quando se trata de racismo e é um dos melhores filmes que eu já vi. É importante e é divertido.

¹²⁴ SANTOS, Zildemar Alves. Resenha: Mississippi em Chamas. In: *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Ano 5, Nº 16, Rio, 2010.

http://tempo.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5391:resenha-mississippi-em-chamas&catid=106&Itemid=100040&lang=en

direitos civis imperam sobre as outras versões fílmicas e, em alguns casos, como aponta Rosenstone, substituiu o livro e a aula de História.¹²⁵

Comentário como “não lembro de ter visto nenhum outro filme que tratasse questões cruciais como podemos ver aqui. Não por coincidência ele foi indicado ao Oscar de melhor ator para Hackman, melhor atriz coadjuvante para McDormand, melhor filme e melhor diretor”, corroboram para a interpretação de que *Mississippi em Chamas* integra a relação de obras que aproximam, segundo o telespectador, sobre o que teria sido a discriminação seguido de segregação nos Estados Unidos.¹²⁶ Percebemos a mesma relação entre o filme e o passado em outros comentários, como no portal de filmes espanhol decine21. Pela opinião do público, podemos observar que há intensa relação entre os fatos narrados na obra de Parker e aqueles abordados pelo estudo da História, como vemos no comentário do dia 24 de abril de 2010, quando se diz que “parecio una película un poco fuerte, pero describe exactamente lo que esta pasando con el tema del racismo”, ou ainda outro usuário que enxerga o problema do racismo como sendo maior que as diferenças entre os protagonistas, mostrando que, para ele, é “excelente Arde Mississippi. A mí lo que más me gusta es la diferencia de caracteres de los dos policías. Son mundos opuestos, pero cada uno busca con honradez acabar con la injusticia, de modo que pueden finalmente hacer causa común.” Argumento em acordo com outro usuário que, na mesma página, registra sua impressão sobre o filme:

Me parece un notable thriller, género que se prodiga poco en los oscar y este estuvo nominado a la mejor película, sobre el racismo en Estados Unidos. Utiliza una trama criminal para describir y denunciar el trato que tenían los negros por parte de la sociedad norteamericana.¹²⁷

¹²⁵ Para Rosenstone: Todo dia fica mais claro até mesmo para o mais acadêmico dos historiadores que as mídias visuais são o principal transmissor de história pública na nossa cultura, que para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico histórico abordado por um filme, especialmente por um filme popular com A lista de Schindler (1993), muitos milhões de pessoas provavelmente terão contato com o mesmo passado apenas nas telas. ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 28.

¹²⁶ Resenha de filmes: Nostalgia: Mississippi em Chamas. <http://resenhafilme.blogspot.com.br/2010/06/nostalgia-mississippi-em-chamas.html>. 30/06/2010.

¹²⁷ Usuário A: (me) pareceu um filme um pouco forte, mas descreve exatamente o que está passando com o tema do racismo. [comentário do dia 21/04/2010]; Usuário B: Excelente *Mississippi em Chamas*. Para mim, o que mais gosto é a diferença de caráter dos dois policiais. São mundos diferentes, mas cada um busca com honestidade acabar com a injustiça, de modo que podem, finalmente, fazer objetivo comum. Além disso, são dois atores extraordinários. [comentário do dia 18/06/2013] e; Usuário C: Eu acho um bom thriller, gênero que não aparece muito nos Oscar e esta entre o melhor filme sobre racismo dos Estados Unidos. Usa uma trama criminosa para descrever e denunciar o tratamento que os negros por parte da sociedade norte americana. [comentário do dia 18/05/2009]. Decine21. *Conflicto raciales*. <http://www.decine21.com/Peliculas/Arde-Mississippi-2819>.

Ao analisar esses comentários, que constituem uma pequena parte de tudo aquilo que podemos encontrar em revistas, jornais e sítios especializados, é possível compreender a preocupação de grupos que viam nas películas uma ameaça à história ou uma percepção daquilo que concebiam antes das obras *Panteras Negras* e *Mississippi em Chamas*, além de perceber um pequeno movimento nesses anos, no que se refere às percepções dos telespectadores.

A crítica não se alterou muito desde o lançamento dos filmes até os dias de hoje, além de não aparecer muito nos meios de comunicação especializados. Os lugares nos quais podemos encontrar essas críticas com mais frequência são realmente em trabalho acadêmicos e não mais em jornais e revistas, como ocorreu na época de estreia de cada uma das obras, com uma pequena ressalva para o filme de Parker, que desde o lançamento sempre foi citado, sendo tomado como referência de representação dos crimes de 1964. Sempre que algum envolvido voltou a julgamento ou faleceu, *Mississippi em Chamas* foi pelo menos mencionado.

Por outro lado, a percepção do público comum, sobretudo de *Panteras Negras*, passou por uma sensível mudança. Num primeiro momento os comentários eram para defender e quase justificar a obra, além daqueles que acompanhavam a crítica dos jornais e eventualmente faziam uma crítica negativa. Hoje, percebemos que a obra de Van Peebles é bandeira das reivindicações e lutas das minorias e também exemplo de direitos adquirido, símbolo de luta dos negros que incorpora uma lista de filmes que trata do tema do preconceito, ainda que em circuitos acadêmicos ou em grupos bem específicos. A obra de Alan Parker, por sua vez, é mais fácil de ser encontrada e, por isso, recomendada, também por ser vista como denúncia à violência do preconceito racial. Ademais, é considerado um bom filme policial. Como afirma Alcides Ramos¹²⁸, identificar a relação entre a obra e seus destinatários é fundamental para compreender o alcance histórico de uma obra fílmica, por isso uma análise meramente formal não parece suficiente para compreender a dimensão que uma obra cinematográfica apresenta no campo histórico. Sobre essa relação e a importância dos estudos da recepção, Paula Siega assevera:

¹²⁸ RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação*. Fenix Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, vol. 3, ano 3, n. 2, p. 1-11, Abril-maio-junho 2006.
<<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>>.

História e estética evidenciam-se, assim, como momentos inseparáveis do discurso analítico: o processo de interpretação de um determinado “texto” implica a atribuição de um valor que se relaciona com as experiências estéticas do fruidor, com o seu “horizonte” cultural. O “significado” atribuído a uma obra, portanto, não é considerado como entidade estática, mas percebido enquanto evento que se modifica juntamente com o processo histórico em que é engendrado. É por ser atuada no momento de convergência entre leitor e texto, que a produção do “senso” de uma obra é interpretada como fruto de uma dúplici atividade, já que o processo de significação é estimulado pelo autor, mas resulta também das características subjetivas do leitor.¹²⁹

Pensar a relação História-Cinema envolvendo todas essas questões da recepção e do horizonte de expectativas garante ao telespectador um lugar importante na produção, divulgação e estudo da obra. As mudanças que ocorreram na interpretação ao longo do tempo e mesmo na utilização da obra por outras pessoas para um cine debate, uma aula ou simplesmente para assistir ao filme pela primeira vez, décadas depois de seu lançamento, é uma das várias possibilidades que envolvem o filme e sua compreensão do passado. Os filmes *Panteras Negras* e *Mississippi em Chamas* estão inseridos nesses debates, e a pequena discussão apresentada até aqui sobre seu papel, a interpretação da crítica e do público, os desdobramentos que tangem à História, tem sua própria historicidade. Os temas apresentados por esses filmes e o próprio recorte temporal são, antes de tudo, escolha dos diretores, e podemos dizer que a recepção exerce seu papel posteriormente, tendo, portanto, um lugar de destaque em nossos estudos.

3.2 O filme histórico e a relação entre diretor / historiador

3.2.1 Temas

Cada um dos diretores apresentaram nesses filmes estudados temas próximos, sobretudo ao tratar das questões raciais dos Estados Unidos dos anos 1960, muito embora consigamos estabelecer grandes diferenças ao tratar de cada um deles – enquanto *Mississippi em Chamas* trata dos direitos civis e do papel do Estado nesse processo, *Panteras Negras* traz o tema da revolução enquanto proposta para impedir a injustiça com parte da população americana.

¹²⁹ SIEGA, Paula. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero*: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010, p. 15.

A luta pelos direitos civis surgiu a partir da necessidade de superar a “segregação formal e informal, linchamento e violência policial, discriminação no emprego, na educação e nos serviços públicos, falta de direitos políticos e a pobreza extrema” no que Sean Purdy chamou de o “mais importante movimento social na história dos Estados Unidos”. O que assistimos em *Mississippi em Chamas* é apenas uma pequena parte do movimento que ganhou força na década de 1950. Purdy acrescenta que

Os variados grupos, organizações e pessoal que constituíram o movimento por direitos civis atuavam no Sul e Norte, na cidade e no campo, envolviam mulheres e homens, líderes e organizadores, diversas estratégias e táticas, e lutavam por direitos econômicos, políticos e pela dignidade social. Enfrentavam, entretanto, a hostilidade e o descaso dos políticos. A palavra liberdade era definida, nesse movimento, de forma ampla, significando igualdade, poder, reconhecimento, direitos e oportunidades.¹³⁰

Iniciada como um apelo político de viés moral e religioso, a luta formou diversos líderes nas universidades, serviu de base para a formação de partidos e, finalmente, culminou na aprovação dos direitos civis em 1964, quando passou a significar uma ameaça à estabilidade dos Estados Unidos. Muitos, todavia, viram e continuam vendo a aprovação dos direitos civis por Lyndon B. Johnson como uma concessão do Estado – que faz lembrar, no caso do Brasil, da aprovação da CLT na época do governo Vargas, e de outros governos populistas da América Latina.

Embora se defenda, aqui, a ideia, baseada no estudo de Adalberto Marson, de que uma determinada história não pode ser representada por apenas um grupo, quando deparamo-nos com a versão de Parker sobre os direitos civis, inserindo o FBI como órgão fundamental, o resultado foi um estranhamento. Essa análise é vista como natural e também como dever do historiador, que elege uma obra fílmica como objeto de estudo, afinal,

cabe ao historiador, em seu trabalho de pesquisa, adotar uma postura de crítica constante e minuciosa do material filmado, confrontando, sempre que possível, as informações retiradas dos filmes com aquelas que os documentos considerados “tradicionais” (produzidos pelo Estado, jornais, etc) podem oferecer. Esta é a maneira de “controlar” as marcas do trabalho humano – da subjetividade enfim – sempre presentes no material fílmico.¹³¹

¹³⁰ PURDY, Sean ; KARNAL, Leandro ; FERNANDES, Luiz Estevam ; MORAIS, Marcus Vinícius de. *A história dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 243.

¹³¹ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 21-22.

Não podemos deixar de observar que *Mississippi em Chamas* é parte de um conjunto de obras que pode render vários estudos e análises, afinal, a própria produção e a forma como ela é recebida suscitam diversos diálogos com o presente da recepção e com o presente da produção. Considerando o período que o autor se propõe a mostrar, o que vemos, no entanto, é que as dezenas de milhares de manifestações, os vários líderes, as cidades atingidas, as influências em outros grupos foram silenciadas, e o Estado ocupou o lugar de protagonista. Licença poética à parte, não é de se estranhar que a obra incomodasse alguns grupos:

Em abril de 1963, Luther King organizou uma série de protestos não violentos em Birmingham, Alabama. Em frente às câmeras da televisão nacional, o chefe de polícia da cidade supervisionou pessoalmente ataques contra a manifestação, prendendo centenas de pessoas e usando cachorros de ataque, gás lacrimogêneo, aparelhos de choque elétrico e jatos de água contra os manifestantes, inclusive crianças e idosos. A cobertura de eventos como esse na mídia chocou a nação e teve impacto importante no apoio crescente de brancos e negros em favor de direitos civis e no próprio governo, que foi forçado a agir.¹³²

Preocupados com a pressão interna pelos direitos civis entre brancos e negros, Norte e Sul do país, e os efeitos negativos da crise racial na opinião mundial, LBJ proibiu a discriminação racial nos empregos, nas eleições, nos serviços públicos e, pouco tempo depois, forçou a integração entre brancos e negros e promoveu ações afirmativas, dentre elas as cotas em instituições públicas, universidades e empresas que mantivessem negócios com o governo federal. Como as mudanças não se tornaram palpáveis do dia para a noite, diversas revoltas e motins ocorreram em centenas de cidades norte-americanas. Estas revoltas fizeram surgir uma segunda fase do movimento, já após a conquista – pelo menos oficial – dos direitos civis, que aumentou o número de líderes e partidos e também o orgulho, fazendo surgir um nacionalismo negro – que ficou conhecido como *black power* – que estava estampado no vestuário, no corte de cabelo e na música. Trejeitos, termos e expressões, nomes e artistas negros entravam na moda: na ocasião, *black is beautiful*.

O tema da revolução também está presente nos filmes, sobretudo na obra de Van Peebles ao retratar, segundo suas concepções, o que teria sido o partido surgido em

¹³² PURDY, Sean; KARNAL, Leandro; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *A história dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 245.

Oakland, que se insere na chamada Nova Esquerda e na crença de um movimento revolucionário daquele período.

Para tanto precisamos compreender que, apesar da independência dos Estados Unidos e da inauguração de uma forma completamente distinta de movimento de emancipação – pautado nas mais recentes teorias sobre o papel do Estado, da representação e da elegibilidade –, a escravidão foi admitida em território norte-americano até o fim da Guerra Civil em 1865. Nessa ocasião, os protestos contra os negros ganharam um conteúdo bastante violento, radicalizado ao ponto de o Estado não conseguir repeli-lo.

Para Hannah Arendt, o caso americano deveria ser exemplo para todos os outros processos revolucionários, porque no processo de Independência dos Estados Unidos, os líderes estavam preparados para tal feito, uma vez que não permitiram que as massas participassem do processo. Em sua leitura, a revolução não surge para dar voz a uma classe desprivilegiada. Aliás, a condição de pobreza não pode influenciar a liderança do processo. A autora defende a ideia segundo a qual os americanos estavam preparados para assumir o poder por sua inabalável fé na elaboração de uma Constituição livre e pela prévia abolição da pobreza absoluta que permitiu a mudança na estrutura de domínio político sem qualquer interferência na questão social.¹³³

O que, a partir de então, tornou-se irrevogável e que os protagonistas e espectadores da revolução imediatamente reconheceram como tal, foi que o domínio público – reservado, até onde a memória podia alcançar, àqueles que eram livres, ou seja, livres de todas as preocupações relacionadas com as necessidades da vida, com as necessidades físicas – fora forçado a abrir seu espaço e sua luz a essa imensa maioria dos que não eram livres, por estarem presos às necessidades do dia-a-dia.¹³⁴

Para Marcuse, a redenção total do homem só é possível através da revolução. Ele acredita no poder da transformação social que um processo dessa natureza pode levar e defende a violência, quando subordinada à razão. Ao estudar a possibilidade da transformação social no século XX, momento em que não está mais presente a visão heroica do proletariado, Marcuse busca avaliá-la à luz das modificações históricas,

¹³³ ARENDT, H. *Da Revolução*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília em co-edição com a Editora Ática, 2ª edição. 1990, p. 75.

¹³⁴ Idem, p. 39.

econômicas, políticas e sociais deste século, a questão dos direitos sociais e dos interesses da massa¹³⁵.

Historicamente, a tendência objetiva das grandes revoluções dos tempos modernos consistiu na ampliação do espaço social da liberdade e na ampliação da satisfação das necessidades. Independentemente de quão diferentes possam ser as interpretações sociais das revoluções inglesa e francesa, elas parecem concordar em que ocorreu uma redistribuição de riqueza social, de tal modo que as classes anteriormente oprimidas ou prejudicadas foram os beneficiários dessa mudança, econômica e/ou politicamente. Malgrado os períodos de reação e restauração subsequentes, o resultado e a função objetiva dessas revoluções consistiram na instituição de governos mais liberais, numa progressiva democratização da sociedade e em progresso técnico. (...) Em virtude da sua função objetiva, essas revoluções alcançaram o progresso no sentido indicado, a saber, uma evidente ampliação do espaço da liberdade humana; estabeleceram, assim, apesar dos terríveis sacrifícios exigidos, um direito ético e não apenas uma justificação político-histórica.¹³⁶

No mesmo período em que ocorrem as políticas contestatórias ao termo “cidadão”, estendido agora aos ex-escravos, os negros também começaram a se organizar e, já no final do século XIX, apareceram os primeiros movimentos de defesa da população negra. O que acontece a partir da década de 1950 é a conjugação de fatores e movimentos que eclodem numa contestação de nível mundial. O movimento negro se apoia e dá apoio a esses movimentos, que contaram com grandes representantes. Sobre o movimento negro e sua articulação com outros grupos do mesmo período, Hannah Arendt escreve:

Nos Estados Unidos, o movimento estudantil era seriamente radicalizado sempre que a polícia e a brutalidade policial intervinham em manifestações essencialmente não-violentas: tomadas de edifícios administrativos, *sit-ins*, etc. A violência séria só entrou em cena com o aparecimento do movimento Poder Negro nos recintos universitários. Estudantes negros, a maioria dos quais admitidos sem qualificação acadêmica, se consideravam e se organizavam como um grupo de interesses – os representantes da comunidade negra. Seu interesse era abaixar os padrões acadêmicos. Eram mais cautelosos que os rebeldes brancos, mas ficou claro desde o início (...) que a violência não era para eles uma questão de retórica e de teoria. Além disso, enquanto a rebelião estudantil nos países ocidentais não pode, em lugar nenhum, contar com o apoio popular fora das universidades e, via de regra, encontra franca oposição quando emprega meios violentos, existe uma ampla minoria da comunidade negra que sustenta a violência verbal ou real dos estudantes negros¹³⁷

¹³⁵ VALE, Maria Ribeiro do. *A Violência Revolucionária em Hannah Arendt e Herbert Marcuse*. São Paulo: editora da Unesp, 2006, p. 71.

¹³⁶ MARCUSE, H. “Ética e Revolução”. In: *Cultura e Sociedade*, vol.1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 147.

¹³⁷ ARENDT, H. *Crises da República*. São Paulo: Perspectiva, 1999. 2ª edição, p. 106.

Arendt nega qualquer potencialidade transformadora dos grupos daquele período, dizendo que o movimento negro apenas geraria mais violência e a questão racial seria o expoente para uma provável ação do Estado.

Analisando a mesma situação de apoio de grupos com propósitos inicialmente diferentes, Marcuse afirma que,

na sociedade atual, existem tendências (tendências anarquicamente desorganizadas, tendências espontâneas) que anunciam uma total ruptura com as necessidades dominantes de uma sociedade repressiva. (...) Pois bem, como fenômeno em si, isolado, esses grupos não possuem nenhuma força subversiva, mas podem exercer uma importante função se entrarem em relação com outras forças, bem mais fortemente ligadas à realidade objetiva¹³⁸

Para Marcuse, o movimento daquele período e todos os protestos são parte de um processo muito maior que ele, apesar do ceticismo, acreditou ser a oportunidade da ocorrência da maior revolução já presenciada, a primeira de caráter mundial. Contudo, na obra *Contra-Revolução e Revolta*, Marcuse trata da questão da contrarrevolução que o sistema capitalista organiza como forma de prevenção a qualquer tipo de contestação. Defensor do marxismo, Marcuse critica duramente o capitalismo e suas extensões colaboracionistas na América Latina (que ele chama de cúmplices do Terceiro Mundo) e defende a violência revolucionária dos anos 1960:

A contrarrevolução é predominantemente preventiva e, no mundo ocidental, inteiramente preventiva. Aqui, não existe qualquer revolução recente a dismantelar nem nenhuma existe em gestação. E, no entanto, é o medo da revolução que gera o interesse comum e cria os vínculos entre as várias fases e formas da contrarrevolução. Esta percorre toda a gama desde a democracia parlamentar à ditadura declarada, passando pelo Estado policial. O capitalismo reorganiza-se para enfrentar a ameaça de uma revolução que seria a mais radical de todas as revoluções históricas. Seria a primeira revolução histórica verdadeiramente mundial.¹³⁹

Quando voltamos à obra de Mario Van Peebles, percebemos que parte dessa história da década de 1960 foi referenciada no início do filme, com as mortes de John Kennedy e Malcolm X. O transcorrer do filme também expõe a força do Estado em tentar acabar com movimentos de contestação social. Segundo Marcuse, em suas reflexões na obra *Contra-Revolução e Revolta*, os Panteras Negras apresentaram

¹³⁸ MARCUSE, H. *O Fim da Utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1969, pp. 23-24.

¹³⁹ MARCUSE, H. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar. 1981, p. 12.

características que os inseriam na chamada Nova Esquerda – militantes que, diferentemente dos operários, aparecem como sujeitos dessa nova onda de protestos que pode culminar na revolução. Esses novos militantes, apresentados ou não na obra, foram assassinados pelo que Marcuse acusa ser a contrarrevolução preventiva, através da qual eles e outros tantos anônimos pereceram.

3.2.2 O cinema enquanto narrativa histórica

Pensando na tríade autor/obra/audiência, buscaremos nesse tópico entender também o papel do diretor, sobretudo nos chamados filmes históricos.¹⁴⁰ Para tanto, consideramos algumas questões levantadas por Rosenstone em sua obra *A história nos filmes, os filmes na história* por trazer questões que gera polêmica entre os historiadores, principalmente quando advoga que os diretores fazem história, uma vez que, segundo o autor, tal como um historiador, o cineasta também seleciona, recorta, escolhe, enfatiza e cria. Rosenstone convida os historiadores a reconhecer que os filmes históricos compartilham das mesmas limitações de um livro de História: como somos impossibilitados de alcançar uma verdade absoluta, nós não podemos exigir que os cineastas sejam também integralmente fiéis ao passado.

Sugerir que cineastas podem ser historiadores significa buscar um significado para essa palavra que antecede em muito a nossa ideia atual, que remonta ao século XIX, de que a história é contar o passado como ele realmente era – ou, no caso dos filmes, mostrar o passado como ele realmente era. Significa aceitar a ideia de que a história não é mais (nem menos) do que uma tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado.¹⁴¹

Rosenstone, para sustentar sua ideia e lançar mão de vários elementos extremamente pertinentes sobre a relação História-Cinema, estabelece dois pontos de aproximação entre a história e o filme: no primeiro, afirma que se referem a acontecimentos e movimentos reais do passado; segundo, ambos são irreais e ficcionais.

¹⁴⁰ O termo filme histórico já havia sido trabalhado anteriormente no livro *Cinema e História do Brasil* dos autores Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, posteriormente em *Canibalismo dos Fracos*, num trabalho de fôlego, Ramos discutiu várias questões a respeito da relação História-Cinema, entre elas a utilização de filmes chamados históricos como objetivo de estudo. Sabemos que qualquer filme, seja ele chamado de histórico, ficcional ou documentário – e seus variantes – pode ser utilizado como objeto e pode dizer muito da História, sobretudo sobre o momento de sua produção. O termo aqui se refere a obras que fazem um trabalho “sério” com a História e, segundo Rosenstone é “aquele que conscientemente recria o passado”.

¹⁴¹ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 171.

Com isso o autor afasta a concepção de que a história é escrita e está nos livros, e que o cinema é apenas entretenimento, algo que já acontecia desde que a História Nova havia ampliado as possibilidades documentais. Rosenstone vai além, e reivindica o Cinema enquanto narrativa histórica, mesmo fazendo ressalvas na análise da imagem, ou seja, utilizando critérios diferentes daqueles do documento escrito, afinal, o “filme nunca será capaz de fazer o que um livro faz e vice-versa.”

Além disso, a relação entre História e Ficção não pode deixar de ser considerada. Alcides Ramos demonstra que a linha que separa uma e outra área pode ser bem tênue, e mesmo a representação de algo no campo da ficção pode ter desdobramentos políticos e, portanto, históricos.

Um *filme histórico* pode conter dados retirados dos documentos (não-ficção = história) e, de acordo com o exemplo oferecido por ele [Pierre Sorlin], imagens criadas pela imaginação dos atores (ficção = não-história). Ocorre porém que os recursos ficcionais (por exemplo, um ator *interpretando comicamente* uma personagem histórica que a tradição historiográfica consagrou como *trágica*) podem também ser considerados históricos, se isso tiver algum desdobramento político, tendo em vista o momento da produção/exibição do filme em questão. Por outro lado, mesmo que um determinado filme faça referência a documentos, isto, por si só, não quer dizer que aí exista história (...) há na verdade, a tentativa de produção de um *efeito de verdade/realidade*.¹⁴²

História e Ficção não são o real, mas apenas uma representação dele: a distância entre as duas acaba sendo menor, o que justificaria, segundo Rosenstone, o fato de o diretor ser também alguém que produz, que narra e que interpreta a história, podendo ser chamado de historiador, tal qual o profissional formado em História, com todos os rigores, o título, as aulas, a pesquisa e a academia. Segundo o autor, há diferença entre filmes dramáticos e filmes históricos e o que o diretor-historiador faz é diferente daqueles que produzem uma obra meramente de entretenimento. Além do mais, diversos filmes com conteúdo histórico estão sendo produzidos todos os dias e o contato do público com essas informações é intenso, sendo, muitas vezes, o mais próximo que há entre telespectador e história, que não tem ou não quer ter contato com livros de história e tampouco com professores da área. Ignorar essas questões é deixar de considerar uma grande parte do conhecimento histórico com o qual as pessoas estão tendo contato. Para Rosenstone, há reflexão histórica no Cinema e nós, historiadores de

¹⁴² ¹⁴² RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 42.

ofício, não devemos deixar de analisar essa história que está sendo produzida todos os dias, nas salas de cinema.

Outro ponto igualmente polêmico e bem mais difundido (com altos índices de rejeição) entre os historiadores é o conjunto de reflexões de Hayden White sobre a relação entre História e Ficção. Segundo o autor, a rigor, a História precisaria de uma linguagem técnica específica para se qualificar como ciência. Do contrário, continuaria sendo uma “invenção” do historiador, uma área do conhecimento que na verdade utiliza os recursos linguísticos para convencer, atrair e narrar um acontecimento histórico.

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou da “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador.¹⁴³

White não diferencia o trabalho do historiador e o do literato, porque estes compartilham muitos elementos, do ponto de vista narrativo, e o profissional da História não consegue ser objetivo, mesmo buscando as fontes para respaldar seu trabalho. A rigor, nenhum desses trabalhos é o *real* e, por isso mesmo, White reforça que o trabalho do historiador também se aproxima da ficção.

O filme, segundo Rosenstone, é também uma forma de representação e de discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado, assim como a história escrita também não é capaz de apresentar tal “solução”. Os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas (e, portanto, uma das inúmeras possibilidades de contar algo) afetam a maneira como vemos o passado, como é o caso da obra *Mississippi em Chamas e Panteras Negras*.

Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los fora da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história.¹⁴⁴

¹⁴³ WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 22.

¹⁴⁴ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 17.

Embora seja difícil utilizar o termo *historiador* para definir o profissional do cinema, e atestar que o que fazem os diretores seja realmente o mesmo trabalho daqueles que passaram por toda a formação da academia, não é difícil, entretanto, perceber que realmente uma grande parcela do que entendemos como representação da história está sendo contada. Nesse sentido, o historiador consegue interferir e participar na política, recriar acontecimentos com novas falas, novas imagens e figurinos e, por isso, se encontra num lugar privilegiado, porque, por um lado, está isento do rigor histórico por trabalhar com filmes e, por outro, consegue atingir um grande número de pessoas com sua leitura de um acontecimento, que acaba tomando o que assistem como verdade.

Essa representação deve ser, segundo Rosenstone, atrativa. São vários recursos utilizados para abreviar uma história que durou “dias, meses, anos, décadas” num espaço de tempo que, dificilmente, ultrapassa duas horas. O processo acaba por retirar a parte “enfadonha” da vida e apresentar apenas elementos que mantém o telespectador interessado na obra. O autor diz que

Sem a enorme quantidade de invenções, condensações e compressões realizadas até nas tentativas cinematográficas mais “precisas”, o filme histórico não seria dramático, mas teria uma forma solta, difusa e muito menos capaz de tornar o passado interessante, compreensível e significativo (...) essa convenção para contar o passado na tela certamente é artificial, mas, se pararmos para pensar a respeito, não é mais artificial do que a nossa convenção atualmente aceita.¹⁴⁵

Dessa forma, o papel “ficcional” da história não é absurdo, porque certamente a representação fílmica não é diferente do que um professor faz numa sala de aula – traduzindo/convertendo/comprimindo falas, tempos, personagens das mais variadas épocas em exposições e estudos que, geralmente, duram muito pouco. O mesmo acontece com a escrita em uma página que, afinal, também não é a história, mas apenas representação dela, tal qual uma imagem projetada em uma tela.

A dificuldade em aceitar a comparação do trabalho do diretor com o do historiador, para Rosenstone, está no fato de os acadêmicos não aceitarem que anos de pesquisa, estudo e dedicação possam ser substituídos por filmes que estão sendo produzidos todos os dias, em muitos países. Além disso, existe, segundo o autor, uma

¹⁴⁵ ROSENSTONE, Robert A. A história nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 64.

hierarquização da cultura, e o profissional formado em História não aceita que a produção esteja do lado da cultura de massa.

Para Rosenstone, historiador é o termo que deve ser aplicado para “alguém que dedica uma parte significativa da sua carreira a criar significado (em qualquer mídia) a partir do passado”¹⁴⁶ fazendo-o alcançar ainda mais profissionais, como escritores, quadrinistas, teatrólogos, músicos etc., e, igualmente, todas as mídias produzidas por esses profissionais poderiam ser tratadas como narrativas históricas, desde que obedecessem regras de análise e se valessem da história.

Concordando ou não com o posicionamento de Rosenstone, nós não podemos nos furtar da análise dessa produção. O que o autor nos traz em sua obra é um excelente debate sobre o que está sendo produzido no cinema e como essa produção está sendo recebida, destacando o papel do cineasta na produção do conhecimento histórico, afinal, o que foi apresentado às telas é recebido pelo telespectador, que pode tomar o conteúdo como verídico.

Devemos nos perguntar sobre a História que está sendo produzida e o que está sendo transmitido para os telespectadores que, na maioria das vezes, nunca leu um livro a respeito do conteúdo histórico presente em uma obra fílmica. Muito embora tenhamos restringido nossa análise às obras *Panteras Negras* e *Mississippi em Chamas*, a primeira acusada de valorizar o movimento da década de 1960 e a segunda entendida como obra que ocultou o movimento negro e destacou o papel do Estado, várias outras obras estão sendo produzidas todos os dias pelo cinema e cabe a nós, historiadores, estudar as questões levantadas pelos diretores.

¹⁴⁶ Ibid., p. 174.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há certa resistência por parte de alguns historiadores brasileiros quando o assunto é estudar filmes produzidos em Hollywood. Muitos ignoram ou deixam de tratar desta produção cultural estadunidense como forma de enfrentar sua hegemonia ou de evitar sua divulgação, procedimento que se mostra, em vários aspectos, infrutífero. A produção hollywoodiana exerce grande influência no meio cultural brasileiro: seu material é recepcionado pela população de formas variadas, sendo apreendido muitas vezes como representação de uma verdade histórica. Ora, se existe a produção de efeitos sobre o telespectador, seria de todo imprudente virar as costas para este conteúdo fílmico, sobretudo para aqueles que se ocupam das relações entre História e Cinema no meio acadêmico. Mascarello, dentre outros autores, destaca alguns problemas neste processo de “marginalização” do cinema de Hollywood:

Entre as consequências da abordagem segregativa do cinema hollywoodiano na universidade brasileira, está o seu descompasso para com a evolução internacional dos chamados "estudos de Hollywood", ocorrida ao longo dos últimos 25 anos (o pós-ruptura da supremacia da crítica ideológica radical). Em particular, a estratégica área de pesquisa do cinema hollywoodiano contemporâneo, tão privilegiada desde então, segue virtualmente desconhecida no país.¹⁴⁷

É através dessas obras que grande parte do público teve contato com informações históricas. No Brasil, há uma supervalorização das obras produzidas nos Estados Unidos e, infelizmente, boa parte do público não recepciona bem o cinema nacional, referindo-se a ele com rótulos depreciativos. Não há nada de errado com o fato de a academia valorizar a produção nacional, mas negligenciar materiais estrangeiros em prol de um “nacionalismo” acadêmico seria procedimento injustificável. Dessa forma, os historiadores que utilizam o cinema como objeto de estudos não podem ignorar algumas produções em detrimento de outras, sobretudo quando elas são preferidas em meio ao público brasileiro.

Filmes, mesmo sem aparente conteúdo histórico, têm muito a dizer sobre a sociedade que os produz e são recepcionados de formas diferentes pelos telespectadores que os assistem. *Mississippi em Chamas* e *Panteras Negras*, por exemplo, são

¹⁴⁷ MASCARELLO, Fernando. *Cinema Hollywoodiano Contemporâneo*. In: História do Cinema Mundial. Campinas, Papirus, 2006, p. 334.

instrumentos de intervenção política, na medida em que propõem várias temáticas polêmicas e de grande valor histórico, tais como conflitos raciais, preconceito, direitos civis, crime, investigação policial, amizade, perseguição, religião, uso de drogas etc. Esses temas são comuns nas telinhas do cinema e invadem as residências com suas exibições domésticas.

O Cinema utilizado para fins políticos é quase tão antigo quanto o surgimento da sétima arte. Durante os séculos XX e XXI assistimos a filmes que foram criados e utilizados como ferramenta política, para reforçar ou contestar governos, movimentos, guerras ou personagens históricas. O diretor de cinema ocupa um importante papel, pois interfere na compreensão de eventos históricos e nos embates e polêmicas que os filmes suscitam no telespectador. Jean-Claude Bernadet e Alcides Ramos, em estudo sobre o filme *Sinhá Moça*, já afirmavam que “este interesse governamental pelos filmes históricos não é gratuito, pois o que se deseja é uma visão de história comprometida com o ocultamento da dominação”.¹⁴⁸ Embora reconheçam a importância do cinema de ficção, Rosenstone, Bernadet e Ramos utilizam o filme histórico para levantar diversas questões e propor formas de se conceber a relação entre História e Cinema, propondo métodos e abordagens que foram fundamentais na constituição deste trabalho.

O filme *Mississippi em Chamas* teve grande sucesso comercial, o que se deve à excelente produção, ao elenco composto por artistas renomados, à direção de qualidade e ao roteiro muito bem trabalhado. Ao analisar historicamente a produção, é possível constatar problemas, principalmente no que diz respeito à disputa pela memória. O diretor procura explicitar uma conciliação entre o Estado e o movimento favorável à conquista dos direitos civis, ao apresentar os agentes do FBI conduzindo todo o processo de investigação, tendo sido os responsáveis pela solução do crime e pela prisão dos criminosos. Através de comentários coletados em sítios especializados e de opiniões acerca do filme, é possível perceber que a obra foi recepcionada como representação fidedigna do que teria sido a segregação e a violência promovida nos Estados Unidos dos anos 1960.

Em *Panteras Negras*, por outro lado, o militante Van Peebles indicou elementos referentes à formação e ao trabalho do partido negro de Oakland, tendo sido vítima de ataques por parte da crítica, que acusava o filme de omitir aspectos negativos relativos aos membros do partido. Além disso, o diretor deixou claro para o telespectador que o

¹⁴⁸ BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988, p. 12.

grande responsável pelo desmantelamento do Partido foi o Estado, através da incansável perseguição promovida por Edgar Hoover e toda a agência do FBI. Para o telespectador que assiste ao filme sem conhecer sua crítica e a matéria tratada, os elementos apresentados aparecem como “verdade” e o filme, tal como a obra de Parker, se torna a *história* do Partido dos Panteras Negras para Autodefesa.

A obra de Alan Parker foi mais bem sucedida, pois angariou uma série de críticas positivas, primeiro por não ter proposto um embate político e ideológico contra aqueles que ajudavam a manter o *status quo* e, segundo, porque a narrativa obedece às regras do cinema clássico, não causando estranhamento nos revisores, tampouco no público. Van Peebles não obteve o mesmo êxito ao escolher um elenco predominantemente negro, iniciativa comum ao blaxploitation – que, geralmente, não utilizou uma linguagem atrativa para o período, por elaborar uma narrativa radical e agressiva, apontando o FBI como grande vilão da obra/história. Em outras palavras, as escolhas dos diretores em relação ao roteiro, ao elenco, à matéria e ao conteúdo do enredo interferiam na recepção, o que não quer dizer que uma maior aceitação seja sintomática de uma maior fidedignidade histórica.

Buscando o acolhimento do público e um retorno financeiro, ambas as obras procuraram legitimar seu argumento, amparadas no uso de elementos comuns ao cinema documentário. *Panteras Negras* utilizou, durante toda a obra, diversas cenas em tons de cinza, legendas e sons de máquinas de escrever, tudo para aproximar os acontecimentos narrados no filme ao que teria sido a realidade. *Mississippi em Chamas* recorre a uma narrativa afinada ao ponto de vista dos agentes do FBI e, durante o filme, percebemos que, em alguns momentos, aparecem imagens que foram gravadas em 1964, assim como jornais que circulavam no período. No momento em que o FBI e agentes da marinha americana estão procurando os corpos em uma área pantanosa, na qual encontraram os corpos dos ativistas desaparecidos, é possível perceber alguns elementos que buscam assegurar a fidedignidade da narrativa: em várias ocasiões, a câmera foi posicionada de forma a questionar um “morador” da cidade, indagando sobre sua opinião sobre o trabalho do FBI, sobre os negros do Mississippi, e até mesmo sobre suas expectativas em relação aos ativistas que estavam sendo procurados. Neste ínterim, as lentes continuavam a se comportar como olhos humanos diante dos objetos e das pessoas, sobretudo no decorrer das entrevistas. Esta técnica é própria dos filmes documentário.

A (falsa) ideia de que o documentário é fiel à verdade continua sendo recorrente em meio ao público telespectador. Por esta razão, vários diretores recorrem a esse recurso, procurando amplificar a verossimilhança da obra. O telespectador e alguns historiadores criam uma hierarquia para diferenciar os filmes, muitas vezes elegendo o cinema documentário como sendo o mais próximo da realidade e, por isso, um autêntico documento histórico, como se não houvesse nele técnicas de manipulação, construção, organização e adulteração. E, como aponta Alcides F. Ramos, “isto pode ocorrer com qualquer documento. O cinema, por este motivo, não se apresenta como uma exceção.”¹⁴⁹ Ainda a esse respeito, podemos inferir que

Tanto a ficção como o documentário podem ser considerados boas fontes de pesquisa e ensino da história, desde que se saiba que perguntas fazer aos filmes. O documentário parece melhor que a ficção para este fim, mas é enganoso. Sim, ele nos fala das roupas que usavam em 1926 ou 1934, e de como era a avenida Rio Branco em 1945. Mas este é um nível de aproveitamento muito superficial. O documentário também é seleção, também é elaboração: ao nos mostrar tais roupas, deixa de mostrar outras, e após ver um documentário de 1927 concluir: “esse era o vestuário de 1927” é concluir erroneamente. Num nível ainda mais complexo e interessante: o documentário é interpretação – e não reprodução – do real. Confundi-lo com o real é uma fonte de engano. Mas é justamente por ser interpretação que é interessante para a história. Não há real sem interpretação. (...) Deve-se encarar o gênero documentário não como uma mera reprodução do real, mas como um discurso que, segundo o ponto de vista do grupo que o produz, tende a construir este real.¹⁵⁰

Todas essas questões – disputa pela memória, jogos de dominação política, apropriação da “verdade”, busca por prêmios e bilheteria, militantismo – suscitaram e continuam suscitando diversas reações por parte do público. Alguns telespectadores se deixam seduzir pelos efeitos técnicos e pelos enredos convidativos. Outros, muitas vezes movidos por posturas políticas ou por finalidades acadêmicas, investigam seu conteúdo e se inquietam perante ele. Com isso, percebemos que a recepção também é produtora de memórias, embora sua voz nem sempre seja ouvida com o entusiasmo vivenciado em uma sala de cinema. Este trabalho, frágil sussurrar acadêmico, tenta somar-se ao coro destas vozes pouco ouvidas, e termina em aberto, como qualquer filme que, no final, dá margem para uma continuação...

¹⁴⁹ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 18.

¹⁵⁰ BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988, p. 10.

Fontes e bibliografia:

Fontes Fílmicas:

Principais:

Mississippi em Chamas, [Filme]. (1988). A. Parker, (Diretor). Orion Pictures.

Panteras Negras, [Filme]. (1995) M. Van Peebles (Diretor). Gramercy & PolyGram Films.

Complementares:

O Nascimento de uma Nação, [Filme]. (1915) D. W. Griffith (Diretor). Epoch Producing Corporation / David W. Griffith Corp.

Malcolm X, [Filme]. (1992). S. Lee (Diretor). Warner Bros.

Testes e Dissertações:

MORAIS, Julierme. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

NEWTON. Huey P. *War Against The Panthers: A Study Of Repression In America*. 1980. Doctoral Dissertation / UC Santa Cruz, 1980.

SIEGA, Paula. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)*. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010.

Bibliografia:

ABBOTT, W. W., CHASE, Philander D. e TWOHIG, Dorothy. *The Papers of George Washington, Revolutionary War Series, vol. II*. Charlottesville. University Press of Virginia, 1996.

ABRÃO, José. Resenha de filmes: Nostalgia: Mississippi em Chamas. Disponível em: <http://resenhafilme.blogspot.com.br/2010/06/nostalgia-mississippi-em-chamas.html>. Acessado em 10/01/2014.

ALVES, Amanda Palomo. *Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da 'black music' nos Estados Unidos*. In: Revista de História, 3, 1. 2011

APKACDH. *You can't cheer for Braveheart if you can't cheer for this*. 18/01/2001. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0114084/reviews?ref=tt_ov_rt. Acessado em: 05/01/2014.

ARAÚJO, André. *Filmes: Panteras Negras*. In: Crônicas d'O Historiante. Vol 02. Ano 02. 19/04/2013. Disponível em: <http://historiantebrasil.blogspot.com.br/2013/04/filme-panteras-negras-quando-se-fala.html> . Acessado em 09/01/2014.

ARAUJO, Inácio. *Mississpi te convence?*. Folha de São Paulo. 19/08/1997. Disponível em: Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/19/ilustrada/9.html> Acessado em 11/08/2013.

ARENDT, H. *Crises da República*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ARENDT, H. *Da Revolução*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília em co-edição com a Editora Ática, 2ª edição. 1990.

BARROS, Clarissa F. do Rêgo. *Negros no poder: voto, direito civil e eleições nos EUA*. In: *História Agora*, nº8. Rio de Janeiro. 2010.

BARROS, José D'Assunção & NÓVOA, Jorge (org.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1985

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

BLANRUE, Paul-Eric. Quem matou Martin Luther King? In: *História Viva*. Ano VIII nº88. Ed. Duetto, janeiro/2011.

BLIGHT, Luca. Pensando Cinema. *Panteras Negras: o negro no cinema americano*. 01/06/2008. Disponível em: <http://pensandocinema.arteblog.com.br/67027/Panteras-Negras-o-negro-no-cinema-americano/> . Acessado em 09/01/2014.

BOURGEOIS, Henry. *Hollywood and the civil rights movement: The case of Mississippi Burning*. The Southern Communication Journal. v. 4. p. 157-163. 1992

BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (Eds.). *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981.

BRINSON, Susan. *The myth of white superiority in Mississippi Burning*. The Southern Communication Journal. v. 60. p. 211-221. 1995

CANBY, Vicent. Review/film: *Retracting Mississippi's agony*, 1964. 09/12/1988. disponível em: <http://www.nytimes.com/1988/12/09/movies/review-film-retracing-mississippi-s-agony-1964.htm> Acessado em: 12/08/2013.

CARR, Jay. *Mississippi jolting, but flawed*. The Boston Globe archive. p.46. 13/01/1989. Disponível em: <http://pqasb.pqarchiver.com/> Acessado em: 14/08/2013.

CARTER, Hodding. *Film hides real heroes of Freedom Summer, 1964*. The Wall Street Journal. 15/12/1988. p. A15. Disponível em: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/missburning.html> Acessado em 15/08/2013.

CEMAL 17791. Agosto/2013. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=f9sa3GEXVP8>. Acessado em 05/01/2014.

CHARLES, N. Revisão do filme Panteras Negras. Daily News, 02 de maio de 1995.
D, André. Revisão sobre o filme Mississippi em Chamas. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-30472/criticas/espectadores/> Acessado em: 13/08/2013.

CHARMICHAEL, Stokely, HAMILTON, Charles V.. *Black Power: The Politics of Liberation in America*. New York, Random House, 1967

DECCA, M. A. Guzzo . Movimentos Sociais: métodos e fontes.

DRIVER_8. Revisão sobre o filme Mississippi em Chamas. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0095647/reviews?start=100> Acessado em: 13/08/2013.

EBERT, Roger. *Panther's review*. 03/05/1995. Disponível em <http://www.rogerebert.com/reviews/panther-1995>. Acessado em: 28/07/2013.

FERREIRA. Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM. 1989.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
_____. *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris: Hachette, 1975.

FLÓRIO, Marcelo. A linguagem cinematográfica como objeto de estudo interdisciplinar, p. 5. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0303-2.pdf – Acessado em 09/07/2013.

FRANCIS, Paulo. *Queimam as bandeiras*. Folha de São Paulo. Acervo Folha. p.12. 24/06/1989.

GERHARDT, Jean R. Mississippi Em Chamas. TrabalhosFeitos.com. Disponível em: <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Mississippi-Em-Chamas/326577.html> Acessado em 08/08/2013.

GRACO, Caio. Setembro 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=sKuyDdoo3NI#t=42> . Acessado em 07/01/2014.

GRAHAM, R. *An ex-Panther defends Panther*. The Boston Globe, 5 de maio de 1995

GRANT, Dan. *Where does hatred come from?* In: IMDB. 18/07/1999. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0095647/> . Acessado em 08/01/2014.

HALEY, Alex. *Autobiografia de Malcolm X*. Com a colaboração de Alex Haley. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos, 2ª Edição, Rio de Janeiro: Record, 1992

HALL, Carla. *Director Parker, master manipulator*. *The Washington Post*, p. C01. 09/12/198 Acessado em 26/09/2013

HERBECK, Dan. Klan “war” forced FBI to bend rules civil rights move has some truth to it, says former Buffalo FBI chief who served in south. The Buffalo News. 15/02/1989. Disponível em: http://www.buffalonews.com/LIFE/302159860/klan_war_forced_fbi_to_bend_rules_civil_rights_movie_has_some_truth_to_it_says_former_buffalo_fbi_chief_who_served_in_south.html. Acessado em 11/08/2013.

HIGASHI, Sumiko. *Walker and Mississippi Burning*: Postmodernism versus illusionist narrative. p. 226.

[HOWELL, Amanda](#). *Spectacle, masculinity, and music in blaxploitation cinema*, Screening the past, Issue 18, 2005. Disponível em , <http://www.latrobe.edu.au/www/screenin>. Acessado em 11/07/2013.

ISER, Wolfgang. *Die Appelstruktur der Texte*, 1970. p. 232. Apud. LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação*. Trad. Teresa Cruz, Veja. Lisboa, 1993.

KAUFMAN, Jonathan. Eyes on the civil rights movement Mississippi Burning latest in a wave of works about the king years. The Boston Globe archive. p. B1. 08/01/1989. Disponível em: <http://pqasb.pqarchiver.com/> Acessado em 11/08/2013.

KING, Martin Luther. *Um apelo à consciência*. Os melhores discursos de Martin Luther King. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LABALÃBÃ, Aidan Dudu. *Panteras Negras: Tratamento de Choque para a América Branca*. 26/08/2007. Disponível em: <http://cnnbba.blogspot.com.br/2007/08/panteras-negras-tratamento-de-choque.html>

LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LINCOLN, Abraham - Springfield, Illinois - 17 de junho de 1858. In: WHITNEY, Frances. *A História dos Estados Unidos da América - Segunda parte*. Rio de Janeiro, RECORD, 1965.

LIPPER, Han. *Where Mississippi Burned: Civil rights film rekindles horrors of the state's past*. 22/01/1989. Floridian, p. 1F. Disponível em: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/price&bowers/movie.html> Acessado em 10/08/2013.

MARCUSE, H. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar. 1981.

_____. *Ética e Revolução*. In: *Cultura e Sociedade*, vol.1. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1998.

_____. *O Fim da Utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1969.

MARQUAND, Robert. *Feelings smolder over Burning issue*. The Christian Science Monitor, p. 11. 24/02/1989. Disponível em: <http://www.csmonitor.com/1989/0224/lbur.html> Acessado em: 06/08/2013.

MARSON, Adalberto. Lugar e identidade na historiografia de movimentos sociais. In: BRESCIANI, Maria Stella et al. *Jogos da política: imagens, representações e práticas*. São Paulo: ANPUH/ São Paulo; Marco Zero/ FAPESP, 1992.

MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, Papirus, 2006

MASHEK, John W. *Bush chided by kin of rights workers*. The Boston Globe Archive. p.6. 24/06/1989. Disponível em: <http://pqasb.pqarchiver.com/> Acessado em: 10/08/2013.

MILLER, Robert. *Antiwar Demonstrations Held Outside Draft Boards Across U.S.; 119 Persons Arrested on Coast*. New York Times, Oct 17, 1967. p. 3 (1 page)

_____. *Police Rout 3,000 At Oakland Protest; 3,000 Routed in Coast Antiwar Protest*. New York Times. Oct 18, 1967. p. 1)

_____. *Thousands Reach Capital To Protest Vietnam War*. New York Times. Oct 21, 1967. p. 1 (2 pages).

MILLOY, Courtland. *We Need Black Historians*. The Washington Post. 15/01/1989. p. B03. Disponível em: <http://pqasb.pqarchiver.com/washingtonpost/doc/307112680.html?FMT=ABS&FMTS=ABS:FT&date=Jan+15%2C+1989&author=Milloy%2C+Courtland&desc=We+Need+Black+Historians>. Acessado em: 09/08/2013.

MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. *Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção*: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais, v. 1, 2012

PADOVER, Saul K. *A constituição viva dos Estados Unidos*. In: Clássicos da Democracia. São Paulo. IBRASA. 1964.

PARKER, Alan. Entrevista ao jornal New York Times 04/12/1988. Disponível em <http://www.nytimes.com/1988/12/04/movies/film-fact-vs-fiction-in-mississippi.html?pagewanted=all&src=pm> . acessado 25/09/2013

PEEBLES, Mario Van. Entrevista a revista Tikkun. Jul/ago 1995. Publicada na revista FrontPageMag.com. 17/02/199. Disponível em: <http://archive.frontpagemag.com/readArticle.aspx?ARTID=22287> Acessado em 11/02/2013.

PURDY, Sean; KARNAL, Leandro; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *A história dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *Terra em transe (1967, Glauber Rocha)*: Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. Fenix Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, vol. 3, ano 3, n. 2, pp. 1-11, Abril-maio-junho 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>. Acessado em 12/01/2014.

RODRIGUES. V. M. *Vozes daqueles que não têm voz: uma introdução ao estudo do movimento dos Panteras Negras*. 2005. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2005

ROSE, Bimmerman. *The ghosts of Mississippi past*. 15/01/1989. Miami Herald, p. 1C.

ROSENTAL, Alan. *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. 1999

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTOS, Zildemar Alves. *Resenha: Mississipi em Chamas*. Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 5, Nº16, Rio, 2010.

SEGALLA, Amauri; BRUGGER, Mariana e CARDOSO, Rodrigo. *Por que as cotas raciais deram certo no Brasil*. Isto É. ed. 2264. 05/04/2013.

SILVA, Ana Lúcia da. Revisão sobre o filme Mississipi em Chamas. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-30472/criticas/espectadores/> Acessado em 13/08/2013.

SORLIN, Pierre. *La storia Nei film: interpretazione Del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984

STAPLES, Brent. *Film: Mississippi Burning: Generating heat or light?* Cinematic segregation in a story about Civil Rights. New York Times, sec. 2, p. 1. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1989/01/08/movies/film-mississippi-burning-generating-heat-light-cinematic-segregation-story-about.html?pagewanted=all&src=pm> Acessado em 07/08/2013.

VALE, Maria Ribeiro do. *A Violência Revolucionária em Hannah Arendt e Herbert Marcuse*. São Paulo: editora da Unesp, 2006.

VIDAL, Gore. *A Era Dourada: narrativas do Império*. São Paulo: ROCCO, 2001.

WESTMORELAND, Jowy. *Demonstration Fails to Close Oakland Army Induction Post.* "Los Angeles Times Oct 21, 1967, p. 1 (2 pages).

Will de Will. Abril de 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=f9sa3GEXVP8> Acessado em 05/01/2014.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

Zine Corrente de Força. 29/03/2009. Disponível em: <http://cufamgudia.blogspot.com.br/2009/03/panteras-negras-o-filme.html> . Acessado em 10/01/2014.