

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Comunicação Social**

Monografia de Graduação

***OS PRIMEIROS FILMES NORTE-AMERICANOS E A
CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIEDADE MORALIZADA.***

Marianna Moreira Freire Mansano André

Orientador: Prof. Fabián Núñez

**Niterói
Março de 2013**

Marianna Moreira Freire Mansano André

***OS PRIMEIROS FILMES NORTE-AMERICANOS E A
CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIEDADE MORALIZADA.***

Monografia de conclusão de curso para obtenção de grau de bacharel
em Comunicação Social com Habilitação em Cinema e Audiovisual.
Orientador: Prof. Fabián Núñez

**Niterói
Março de 2013**

Folha de Aprovação

***OS PRIMEIROS FILMES NORTE-AMERICANOS E A
CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIEDADE MORALIZADA.***

Marianna Moreira Freire Mansano André

Monografia submetida ao Departamento de Graduação em
Comunicação Social com Habilitação em Cinema e Audiovisual da
Universidade Federal Fluminense - UFF, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em Cinema.

RESUMO

O objetivo desse trabalho é reconhecer as representações religiosas nos primeiros filmes norte-americanos e analisá-las. Perceber como a sociedade moderna foi construída nos Estados Unidos e como o cinema contribuiu na tentativa de moralização da sociedade e na construção da identidade norte-americana. É uma análise de como o cinema se inseriu como ferramenta de “manipulação” dessa sociedade em desenvolvimento, principalmente partindo dos filmes religiosos e de problemas sociais. Filmes que pretendiam educar e atrair as classes média e alta.

PALAVRAS-CHAVES:

Estados Unidos, filmes religiosos, cinema e religião, Regeneration, Raol Walsh.

ABSTRACT

The aim of this work is to recognize the religious representations in the first american films and analyze them. Understand how modern society has been built in the United States and how cinema contributed in the attempt to moralize the society and in the construction of american identity. It is an analysis of how the cinema was inserted as a tool of "manipulation" of this developing society, especially starting from the religious and social problems films. Movies that intended to educate and attract middle and upper classes.

KEY WORDS:

United States, religious filmes, cinema and religion, Regeneration, Raol Walsh.

SUMÁRIO

Dedicatória	1
Introdução	2
Capítulo 1 – O aburguesamento do público de cinema e a formação do público de massa	4
Capítulo 2 – A moralização do conteúdo e os filmes religiosos	17
Capítulo 3 – Análise fílmica: <i>REGENERATION</i> (1915), de Raol Wash	34
Conclusão	45
Referências	47

Ao meu avô Murillo. Sem você eu não teria conseguido.

INTRODUÇÃO

O tema deste ensaio se insere em um período importante da história do cinema mundial, o seu início. Este trabalho propõe explicar os caminhos percorridos pelo cinema até chegar ao que conhecemos hoje como “clássico narrativo”. Para isso, o foco utilizado será a moralização do cinema pela classe média e pelos reformadores, devido à necessidade de controle dessa nova forma de difusão de pensamentos, que já assustava esses segmentos pela sua enorme difusão nas classes populares em 1907-8.

No capítulo 1, abordarei o início da história do cinema norte-americano, seu surgimento nos *vaudevilles* e difusão nos *nickelodeons*. A intenção é explicitar de que forma o cinema (as salas de exibição e os filmes) foi gradativamente controlado pelos reformadores e pela classe média, através da necessidade de moralizá-lo e aumentar os lucros de todos da cadeia, dos exibidores e dos produtores.

A partir da análise do caminho percorrido pelo cinema desde o seu surgimento nas salas de *vaudeville* até os grandes teatros luxuosos, é possível perceber que as classes populares foram, desde o início, o principal público do cinema e que só a partir de 1908-9, com a mudança dos conteúdos e dos locais de exibição, o cinema conquistou a classe média. Fato esse diretamente ligado com a necessidade de se manter um público fiel, que não dependesse das variações econômicas. Dessa maneira, o cinema não ficaria sujeito à diminuição de lucro durante as crises econômicas, como aconteceu durante a crise de 1907.

No capítulo 2, a mudança dos conteúdos ocupa lugar principal. A moralização dos filmes foi influenciada pelos reformadores e pela classe média, que pretendia, controlar o cinema de maneira que os filmes pudessem educar e instruir a população, além de estimular o trabalho, a abnegação dos vícios e a presença da religião na vida da população. Nesse contexto, surgem os órgãos de censura cuja função era controlar o conteúdo dos filmes, editando-os e, por vezes, proibindo suas exibições, no caso de filmes considerados imorais.

A religião vai ocupar papel central nesses filmes, devido ao fato dos reformadores começarem a enxergar, a partir de 1908-9, o cinema como porta de acesso às igrejas. Os filmes serviriam como angariador de fiéis e como instrutor para “ovelhas desgarradas do rebanho”.

A análise do filme *Regeneration* (1915) de Raoul Walsh ocupará o terceiro capítulo. A escolha desse filme (pouco visto) foi baseada inicialmente pela sua raridade, e posteriormente devido a sua inserção no cenário de moralização do cinema. Além disso, o filme tem

interferências religiosas explícitas, mais evidentes do que as dos filmes do Griffith, por exemplo. *Regeneration* (1905) tem referências bíblicas em vários momentos, o que chamava a atenção do público da época, e representa perfeitamente o que é a sociedade norte-americana em termos religiosos: uma simbiose de religiões, primordialmente das católica, protestante e judaica.

O filme serve de exemplo para a situação dos imigrantes europeus, principalmente católicos, que migravam para os Estados Unidos atrás de melhores oportunidades de vida e acabavam em situação de miséria. Apesar da marca moralizante, o filme possui uma crítica aos órgãos religiosos católicos, pela pouca atenção que davam aos seus fiéis, em termos assistencialistas. É interessante perceber que, ainda que seja um filme essencialmente religioso, guarda análises da situação retratada.

Regeneration conta a história de Owen desde seus dez anos de idade, quando perde sua mãe e fica sozinho, precisando viver da própria sorte. Ele é adotado por vizinhos, mas é maltratado pelo homem que o adota, sempre bêbado e grosseiro com o menino. Owen foge de casa ainda criança e vive pelas ruas, passando frio e fome, sem poder contar com a ajuda de ninguém. Já mais velho, Owen vira o líder de um grupo de gângsteres do subúrbio. Ele rouba, bebe e fuma, vive no ócio jogando baralho com os amigos, sem trabalho e estudo. Ao conhecer Marie, uma mulher rica que abandona sua vida de luxos para viver em uma *settlement house* (casa assistencialista protestante) no subúrbio, apaixona-se e muda completamente sua vida. Owen encontra sua redenção no amor por Marie e no seu encontro com Deus.

O ponto central da análise é observar de que forma os símbolos religiosos aparecem no filme, transformando a narrativa em um sermão filmado. A intenção é perceber como os filmes eram construídos a fim de educarem seus espectadores, servirem de exemplo. *Regeneration* ilustra com precisão o tema desse trabalho trazendo ainda mais discussões que não caberiam aqui.

CAPÍTULO 1 – O ABURGUESAMENTO DO PÚBLICO DE CINEMA E A FORMAÇÃO DO PÚBLICO DE MASSA

1.1. O cinema das salas de variedades

No final do século XIX, o que entendemos por cinema nos Estados Unidos era representado principalmente pelos *vaudevilles*, mais conhecidos como teatros de variedades. Nos *vaudevilles* eram apresentadas atrações diversas como mágica, curiosidades, filmes cinematográficos, era um conjunto de espetáculos citados por Burch como “conjunto vivo de números de toda classe, que vão do hipnotismo até a doma de animais, do cantor ao acrobata, da prestidigitação ao sketch cômico”.¹ O público era constituído principalmente pelas donas de casa, funcionários de escritórios e a classe média. Eram aqueles que podiam ter um intervalo em seus afazeres no meio do dia ou mesmo depois de seus expedientes de trabalho. Devido ao fato das atrações serem desconectadas entre si e os programas durarem poucos minutos, era fácil entrar e sair dos *vaudevilles* a fim de se distrair por alguns minutos no dia a dia atribulado dos centros urbanos. No entanto, segundo Robert Sklar, “os fregueses do *vaudeville*, todavia, compreendiam apenas uma pequena proporção do público potencial do cinema”.² Portanto, era apenas uma pequena parcela do imenso público que o cinema viria a conquistar nos anos seguintes.

Em relação ao conteúdo dos filmes americanos de antes de 1900, ele se adequava ao público do *vaudeville*. Este era constituído de filmes de viagens, os filmes ao “ar livre” e das atualidades. Esses filmes interessavam a esses viventes da modernidade por se tratarem de algo que, antes do cinema, não era possível, como poder conhecer lugares longínquos através das imagens em movimento. As atualidades também interessavam por se tratar de uma “demonstração de uma nova maravilha da revolução industrial, uma nova conquista do homem”.³ Os temas combinavam com a classe média da época por ser um espetáculo familiar, onde era possível levar as crianças e era apreciado por homens e mulheres respeitáveis. Era comum também, já depois do ano 1900, filmes que retratavam o trabalho de bombeiros e policiais como *Life of an American Fireman* (Porter, 1903).

Burch relata um outro gênero apreciado pelo público do *vaudeville*, algo que mexia

1 BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1995. p. 124.

2 SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 25

3 BURCH, Noël. *Op. cit.* p. 128.

com as fantasias dos homens e mulheres como o filme *The Unfaithful Wife* (1903).

The Unfaithful Wife (Biograph, 1903), em que a esposa infiel se nega a renunciar a seu amante e engana seu marido até que este a mata e se suicida, podia responder às fantasias de ambos os sexos em uma época em que as mulheres adquirem uma nova independência que ameaça a dominação masculina. (BURCH, 1995, p. 130)

Não era comum os programas constituídos somente por filmes nos *vaudevilles*. Esses não eram muito apreciados pelos frequentadores. É importante frisar que os filmes de antes de 1906 ainda eram considerados como mais uma atração em meio a tantas outras capazes de entreter o espectador. Esse público estava acostumado a ver pequenos filmes nas feiras nos quinetoscópios (*Kinetoscope*), muito populares no final do século XIX. Nos quinetoscópios, o visor era individual, portanto somente uma pessoa por vez via um pequeno filme em 35 mm. Eram filmes curtos, sem enredo elaborado, como os de boxe, em que cada assalto correspondia a um filme, ou comédias animadas com atores ou figurantes. Esse mecanismo gerou grandes lucros para a companhia de Thomas Edison, considerado pelos norte-americanos o inventor do cinema (ideia desmistificada hoje em dia), já bastante enriquecida devido à sua invenção anterior, o fonógrafo.

A história de Edison já é bastante conhecida assim como seu estúdio *Black Maria*, construído em 1893, onde ele produzia os filmes a serem exibidos nos quinetoscópios. Laurent Mannoni descreve o estúdio:

Dentro do estúdio, a grande e pesada câmera quinetógrafo repousava sobre uma mesa que podia correr sobre trilhos, como o cronofotógrafo de Marey na *Station Physiologique*. Os atores atuavam contra um fundo escuro, com iluminação frontal e solar, graças à abertura feita no telhado. (MANNONI, 2003, p. 389)

O quinetoscópio começou a ser explorado comercialmente a partir de 1894 e no final desse mesmo ano, ele já havia rodado a maior parte das grandes cidades nos Estados Unidos e Canadá. Isso começou a chamar a atenção dos homens de negócio para as imagens em movimento, pois elas estavam se tornando um negócio próspero para a companhia de Edison. É inegável o empreendedorismo desse homem. Apesar de não ter inventado o cinema, ele transformou as imagens em movimento em negócio e não mais somente um interesse científico. Mannoni escreve que o americano médio não esperava ver uma “obra edificante ou

a reprodução de uma obra de arte”⁴ no aparelho de Edison e sim uma cena animada com alguma dose de aventura, violência, humor ou erotismo.

Voltando ao *vaudeville*, após 1900, o conteúdo das películas se modificou ao tratar das cenas compostas que, por vezes, tinham um conteúdo moralista muito explícito que visava educar e instruir os espectadores, como, por exemplo, os filmes com histórias educativas para os recém-chegados à cidade grande. Noël Burch dá diversos exemplos desse tipo de filme do início do século passado e os considera representantes de uma forma de cinema típica dos Estados Unidos:

Encontramos películas que advertem contra os perigos do gás, como *They Found the Leak* (1902), onde vemos um grupo de pessoas de camisola que se aventuram em uma cova sombria para buscar um escapamento de gás com ajuda de uma vela e cuja imprudência se paga com uma explosão visualmente irrisória mas adequadamente mortífera. (BURCH, 1995, p. 129)

Ainda nesse período, começaram a se proliferar nos teatros independentes as películas com conteúdo picante e pornográfico.⁵ Nos grandes teatros de *vaudeville*, era necessário manter os padrões do bom costume, mas nos menores e nos *penny arcades*, poder-se-ia descer esses padrões e tratar desses assuntos de forma cômica, por vezes, ou bem explícita por outras, como o filme *What Demoralized the Barbershop* (Edison, 1901), onde a canela desnuda de uma mulher é vista pelos homens na barbearia.



Figura 1: Planos do filme *What demoralized the barbershop* (1901)

Os *penny arcades* eram salas de jogos onde cada atração custava cinco centavos. A verdade é que nessa nova cidade moderna, os trabalhadores das classes mais baixas e imigrantes tinham poucas oportunidades de entretenimento barato e os *penny arcades* cumpriam esse papel. Eram atrações rápidas e baratas que preenchiam essa necessidade de

4 MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC/UNESP, 2003. p. 392.

5 SKLAR, Robert. *Op. cit.* p. 36.

lazer de uma massa que, por vezes, trabalhava mais de doze horas por dia e não tinha como bancar a entrada dos teatros, frequentados pelas classes mais abastadas. As principais formas de diversão da classe operária eram os botequins de bairro, salas de dança, parques de diversão e salões de bilhar.

* * *

O cinema se inicia numa época em que as pessoas sentiam prazer pela realidade. A imprensa se tornava cada vez mais sensacionalista, com descrições de acidentes ou crimes, e se multiplicavam as atrações com um quê de realidade, como os museus de cera, sucesso também na França. Além disso, o cinema vai surgir na época da construção da sociedade de consumo, do capitalismo em crescimento e sua consolidação. Os catálogos de venda por correspondência, que tem seu período de criação e adaptação entre 1896 e 1906, é a prova de que a população sente uma vontade crescente de consumir de todas as formas. E o cinema se torna também uma forma de consumo com a transmissão da mensagem de formação de uma sociedade de consumo em massa. Como dito por Alexandra Keller “os catálogos de venda por correspondência e o cinema funcionaram como manifestações interligadas da mesma episteme que envolve a reprodução mecânica e a disseminação em massa”.⁶ Isso se relaciona perfeitamente com o que foi dito anteriormente: a sociedade americana passa por um forte processo de difusão de ideias nacionalistas, com o intuito de formar uma identidade nacional nas massas imigrantes, principalmente com a criação dos *nickelodeons*, o que originará a necessidade de conquista do mercado cinematográfico dominado por filmes franceses nessa época.

1.2. O boom dos *nickelodeons*

A partir de 1906, os ditos homens de negócio passaram a transformar armazéns vazios espalhados pela cidade em cinemas; eram criados os *nickelodeons*, as primeiras salas dedicadas somente ao cinema nos Estados Unidos. Inicialmente, os donos dos *nickelodeons* passavam filmes de curta duração, principalmente franceses. Segundo Richard Abel, o “papel da Pathé em estimular – e depois explorar – o boom do *nickelodeon* de 1906-7 definiu

⁶ KELLER, Alexandra. Disseminações da modernidade: representação e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência. In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 185.

claramente a questão de quem iria exercer o controle do negócio do cinema nos Estados Unidos, e de que maneira”.⁷ Na época, a Pathé vendia duas vezes mais película do que todas as produtoras norte-americanas juntas. Isso explica a vontade da produtora Edison de se associar de alguma forma à Pathé em abril de 1907.

[...] a Edison fez o que a princípio parecia ser uma proposta lucrativa, oferecendo-se para fazer as cópias dos filmes da Pathé (a partir do negativo importado) em suas próprias instalações e para funcionar como o principal agente de venda dessas cópias nos Estados Unidos. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 223).

Os filmes exibidos eram prioritariamente da Pathé, no entanto, os produtores norte-americanos tinham seu espaço e também exibiam seus filmes nos armazéns. De acordo com Sklar “comédias de perseguição, filmes mágicos e de fantasia, e fitas picantes de mulheres que se vestiam e despiam (que a Biograph sobretudo continuava a produzir em quantidade) compunham o grosso dos programas”.⁸ Os produtores norte-americanos tinham o hábito de copiar os filmes franceses que chegavam aos Estados Unidos. E, como o sucesso dos filmes franceses, principalmente da Pathé, era claro nessa época, os produtores entendiam isso como o gosto do público. Sklar cita essa prática e acrescenta que, por vezes, os produtores norte-americanos simplesmente compravam uma cópia do filme e colocavam o nome de suas produtoras na cópia.⁹ Como não era crime se apropriar do filme de outro, essa prática era comum. A demanda por filmes aumentou com o *boom* dos *nickelodeons* em 1906 e isso estimulou a produção e até a formação de novas companhias produtoras.

Em *A Era dos Impérios*, Hobsbawm reitera a necessidade da classe trabalhadora mais instruída de entrar em contato com as artes de alguma forma. Ao mesmo tempo em que as classes trabalhadoras buscavam sua forma particular de lazer, elas se interessavam em se integrarem nesse ambiente de modernidade, da cidade grande sempre em movimento, com atrações de todo tipo. Além disso, Hobsbawm afirma que as artes consideradas de qualidade já não se encontravam na posição que possuíam anteriormente. Isso é um indício de que elas estavam se transformando e abrindo espaço para novas formas de instrução e entretenimento. Os homens de negócio estavam interessados em um mercado popular, não burguês. Isso culminará na estrutura do primeiro cinema norte-americano, onde os burgueses faziam filmes

7 ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org). *Op. cit.* p. 222.

8 SKLAR, Robert. *Op. cit.* p. 43.

9 *Ibidem*, p. 35.

para as classes populares, que eram a maior parte do público do cinema durante um período determinado. Apesar de, nessa época, o cinema não ser considerado necessariamente arte, ele conquistará seu espaço nessa modalidade após 1907-8 com a mudança da forma e do conteúdo dos filmes e a atração de novos públicos.

Os *nickelodeons* ofereciam diversão para a classe operária e para os imigrantes, que não precisavam compreender o Inglês ou serem alfabetizados para frequentarem esses lugares e ter acesso a essa cultura. Os *nickelodeons* serviam como um ponto de encontro e de difusão de cultura. Apesar dos primeiros filmes estereotiparem ou, por vezes, denegrirem a imagem dos imigrantes, eles podiam encontrar com gente de seus países, falar suas línguas maternas e se entreterem gastando pouco, já que não possuíam outra forma de ócio barata, além dos teatros burlescos e companhias teatrais em língua estrangeira, salões de jogos, circo e parques de diversões, principais divertimentos dos mais pobres na época. Para Burch (1995, p. 132), o imigrante aproveitava o cinema para conhecer e experimentar a cultura norte-americana. Através dele, o estrangeiro poderia estar em contato com costumes ainda desconhecidos e se sentirem mais a vontade na sociedade norte-americana. Era, portanto, uma forma de americanização. É importante ressaltar que a imigração de estrangeiros aos Estados Unidos chega ao seu auge em 1907, sem contar com o êxodo rural dos camponeses que partiam para as cidades em busca de uma vida melhor.

É imprescindível ressaltar a importância dos *nickelodeons* para o cinema nos Estados Unidos. Tendo se iniciado com a atenção das classes mais populares, o cinema norte-americano enfrentou grande preconceito por parte da classe média e, principalmente, por parte dos reformadores. Era visto como diversão sem propósitos artísticos, que incomodava os olhos e tinha propostas libidinosas. Essencialmente popular no que se refere a seu público, o cinema possuía uma disparidade em relação a seus produtores. Eles, da classe média, continuavam produzindo filmes para o público burguês do *vaudeville*. Como afirma Burch “Quem faz os filmes continua trabalhando essencialmente para o público das salas de *vaudeville*, como se este não tivesse sido sempre um auditório escorregadio, e não se incomodam em relação às novas salas especializadas”.¹⁰ O cinema não escolheu seu público, o público que o escolheu. Os exibidores tiveram a ideia de utilizar armazéns abandonados nos distritos operários, onde as ruas eram movimentadas e o fluxo de pessoas era constante,

¹⁰ BURCH, Noël. *Op. cit.* p. 134.

portanto, deveriam ser em locais centrais. O movimento em torno dessas casas de exibição era grande, mas não era tão percebido e estudado pelos produtores. Eles estavam mais preocupados em manter seus lucros altos, independente de para quem estavam vendendo seus filmes.

De 1905 a 1907, a classe média ainda não tinha percebido o poder dos *nickelodeons* e a imensa massa da população que os frequentavam. Quando a notícia chegou nos bairros mais nobres, os burgueses se preocuparam com essa nova forma de entretenimento, principalmente por ela estar ocorrendo sem a supervisão dos padres, reformadores, professores e dos demais setores mais instruídos da sociedade. O conteúdo dos filmes e o próprio ambiente dos armazéns transformados em cinema alarmavam a classe média.

Os produtores, por serem burgueses, não podiam ser atacados de imediato pelos reformadores e pela classe média, em geral. Assim, quem precisou levar a culpa foram os exibidores. Estes eram acusados de incitarem a libertinagem e os maus costumes, devido ao fato dos *nickelodeons* serem lugares escuros, com má ventilação, mau cheiro, onde qualquer coisa poderia acontecer sem ser notada pelos demais, portanto eram considerados sujos e mal frequentados. As instituições moralistas, a Igreja, a polícia, os reformadores e a classe média em geral atacaram os exibidores e exigiram fazer parte da seleção dos filmes para, assim, poderem supervisionar o que acontecia nesses lugares.

Os exibidores eram alvos mais vulneráveis e não possuíam tanta força para resistência como os produtores. A polícia realizava batidas nos *nickelodeons*, chamados também de “poeiras” pela classe média, fechava diversos locais e confiscava filmes, alegando imoralidade. Sklar comenta sobre o caso do fechamento dos cinemas em Nova York durante a semana do Natal em 1908 para comprovar e atuação dos contrários aos “poeiras”. Ainda nesse ano, houve a criação da *Motion Picture Patents Company* (Companhia de Patentes Cinematográficas), pelos produtores ligados ao truste de Edison com o intuito de padronizar todas as fases da produção e, de alguma forma, dar mais força a eles ao se unirem por um objetivo comum. Assim, eles mesmos podiam se regular a fim de evitar influências externas.

Em 1909, o Conselho de Censura Cinematográfica de Nova York, criado pelos produtores, já começava a averiguar se o conteúdo dos filmes estava apropriado para os

imigrantes e para a classe menos instruída. E para que o conteúdo fosse apropriado para o público de classe média. A questão da censura será mais bem analisada no próximo capítulo.

1.3.A crise econômica de 1907 e a queda de público

A crise bancária de 1907 devido à especulação financeira, com a queda da bolsa de valores em 50%, alarmou a população e atingiu principalmente as camadas mais baixas da sociedade norte-americana, quer dizer, o principal público do cinema. A população entrou em pânico, portanto o dinheiro que iria para o lazer não podia mais ser gasto. Os homens de negócio do cinema e os produtores perceberam o público “escorregadio” que possuíam, pois os imigrantes e a classe trabalhadora, que foram os mais afetados pela crise, não eram confiáveis em termos financeiros.

Aliado a isso, a pressão da classe média estava cada vez maior em relação aos *nickelodeons*. O público do empresário do cinema era, como cita Hobsbawm, “os menos instruídos, menos reflexivos, menos sofisticados e menos ambiciosos intelectualmente”.¹¹ A classe média era diferente. Estava acostumada a frequentar os grandes teatros e conhecer as grandes obras da literatura. Se o cinema quisesse se direcionar para esse novo público precisaria modificar o conteúdo dos filmes e as salas de espetáculos. Os locais de exibição precisariam ter luxo, sofisticação. Caso contrário, não atrairia essa camada da sociedade nem elevaria o cinema à categoria de arte.

Portanto, o público do cinema precisava de ajustes porque, do contrário, uma próxima crise poderia gerar perdas ainda maiores para o bolso dos exibidores e dos produtores. Os empresários começaram a querer atingir a classe média, principalmente as mulheres, que estavam conquistando sua emancipação na época, seus filhos e os jovens. E, para isso, as histórias precisariam ser moralmente edificantes e as salas de cinema precisariam ser ambientes de respeito, onde a senhora respeitável poderia frequentar sem a presença de um homem e para onde poderia levar seus filhos, já que as mulheres da classe trabalhadora e seus filhos formavam grande parte do público dos *nickelodeons*.

Além disso, a partir de 1908, havia a necessidade de criar um cinema nacional, que

11 HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. p. 333.

representasse o país, até então dominado pelos filmes franceses, sobretudo os da Pathé. A identidade cinematográfica nacional precisava ser construída no cinema. Essa questão se tornou muito forte nessa época, portanto começaram a ser impostas barreiras para frear o avanço da companhia francesa nos Estados Unidos. Sem dúvida, a Pathé influenciou e fomentou o cinema norte-americano nos seus primórdios. Richard Abel escreve:

Dyer afirma que, em 1908, os filmes do 'galo vermelho' da Pathé chegaram a representar até 60% do total de filmes em circulação nos Estados Unidos. Embora os números de Dyer possam a princípio ser exagerados, não há dúvida de que a Pathé era o principal fornecedor de filmes durante os primeiros anos da indústria do cinema norte-americano, em especial entre 1905 e 1909, a chamada era do *nickelodeon*. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 217)

A imprensa teve um grande papel nesse movimento de barrar os filmes franceses, porque associava os filmes à imoralidade e ao mau gosto. Como a Pathé era conhecida pela sua alta qualidade técnica, os filmes americanos precisavam se igualar. A forma que a imprensa especializada detinha para barrar a popularidade dos filmes franceses era a de desmoralizá-lo, tática que, na prática, demorou a funcionar porque os filmes franceses eram muito populares e os mais famosos percorriam os *nickelodeons* e ficavam semanas em cartaz.

A empresa levava o estigma de apresentar filmes imorais e baixos, que de alguma forma agradavam o espectador ávido por filmes picantes. No entanto, a popularidade da Pathé foi caindo de acordo com a crescente defesa do cinema moralizado, que atrairia as classes mais abastadas. Richard Abel afirma que

à medida que o *boom* do *nickelodeon* foi cada vez mais inscrito na retórica da reforma e elevação moral (com suas noções 'imperialistas de responsabilidade pelos 'outros menos afortunados') e descrito como um 'desvio [...] pelas regiões mais baixas do mercado de entretenimento', a Pathé viu-se cada vez mais circunscrita no discurso público como representativa de grande parte do que era 'baixo' e 'ilegítimo' no cinema. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 233)

1.4. A classe média vai aos cinemas

Com a mudança de conteúdos dos filmes¹² e dos locais de exibição a partir de 1908,

¹² Essa questão será tratada melhor no segundo capítulo.

a classe média se sentia mais à vontade para frequentar os cinemas, que se tornou um programa respeitável e luxuoso. No início dessa transformação, começaram a aparecer policiais dentro do cinema, para fiscalizar o cumprimento das normas de higiene e comportamento. Os filmes eram exibidos em “palacetes”. Os cinemas eram decorados com obras de arte, as poltronas eram luxuosas e funcionários acompanhavam os frequentadores até seus assentos. Esse era apenas um exemplo do que o cinema se tornou. Nesse momento, ele passou a ser exibido em todo tipo de salas de espetáculos, pequenas ou grandes. E seu público não era limitado aos mais pobres, mas perpassava por todos os públicos e classes sociais. O cinema se tornou um negócio e ao mesmo tempo um tipo de cultura que igualava os indivíduos no que se refere ao lazer.

O cinema, desde o princípio, reunia as classes trabalhadoras, os imigrantes e os camponeses. Depois da crise de 1907, precisava agradar também a classe média e os mais abastados para se tornar um negócio com menos riscos. A crise financeira não poderia determinar o sucesso do cinema porque, do contrário, ele estaria sujeito às variações nos bolsos dos espectadores. A mudança de conteúdo servia para atrair a classe média principalmente porque criava um cinema que a representava, um cinema nacional. Essa mudança está diretamente ligada com a construção de uma identidade nacional a partir do cinema, na qual a classe média seria a principal representante dessa sociedade de consumo moralizada.

A moralização do conteúdo teve por interesse primeiro o lucro. Os homens do cinema entenderam que precisavam ampliar o seu público aumentando as variedades de gêneros dos filmes. Os filmes começaram a se aproximar das artes com as quais os burgueses estavam acostumados como o romance oitocentista e o teatro naturalista burguês, que eram narrativas, diferente dos circos, feiras e *vaudevilles*, formas de divertimento que atraíam as classes mais baixas. Por esse motivo, os filmes de longa-metragem, como épicos ou filmes baseados em peças ou em romances, começaram a atrair a classe média para os cinemas. Portanto, para conquistar esse novo público, era necessário atrelar três mudanças substanciais: nos conteúdos dos filmes, na forma dos filmes e nos locais de exibição.

O intuito era homogeneizar os costumes, ou seja, criar modelos, o que Burch chama de Modo de Representação Institucional (M.R.I.). O M.R.I. é um modo de representação

cinematográfico que engloba formas de representação específicas do espaço e do tempo, de movimentos de câmera, de mudanças de planos e montagem, modelo que conhecemos como “natural” hoje, o chamado “cinema clássico narrativo”. Os indivíduos precisavam acreditar que a “fórmula” oferecida pelos filmes estava conectada com suas vidas e com o modo com o qual deveriam se comportar e no que deveriam acreditar. Esse é o início do que culminará, a partir dos anos 1920, na formação do público de massa, da função ideológica do cinema.

De acordo com Walter Benjamin, a cultura de massa é proposta, não imposta. O espectador é influenciado pelos formadores de pensamento, no caso do cinema, os produtores, mas isso possui um lado positivo, o da possibilidade de educação e instrução através do cinema. Benjamin trata também da “desaturatização” das obras de arte com o advento do cinema, pois, com ele, a obra pode ser vista por muitas pessoas ao mesmo tempo. A possibilidade de reprodutibilidade dos filmes os aproxima dos consumidores e transforma a arte em mercadoria, podendo ser consumida por uma grande quantidade de pessoas, ganhando então um alcance de massa. Benjamin levanta uma questão essencial nesse período do cinema como meio de revolução ou manipulação, ao reforçar a função política do cinema.

Para Benjamin esse processo (mesmo com a perda da aura) é positivo porque permite uma democratização do acesso à obra de arte, que passaria a ser usufruída por um número bem maior de pessoas, quiçá por toda a sociedade e, fundamentalmente, poderia ser utilizado como instrumento de politização das grandes massas da população. Desta forma, portanto, apesar de analisar a reprodução da arte de forma positiva, Benjamin, também aponta, de forma muito lúcida, que esse mesmo processo pode ser utilizado para manipular a população, consolidando a ordem existente ou na construção de uma dominação totalitária. (NÓVOA; FRESSATO; FEIGELSON, 2009, p. 88)

O público de massa é constituído de indivíduos que consomem com o embasamento do capitalismo. Este direciona e habilita os indivíduos a se comportarem de forma similar acompanhando sua classe social. O cinema deveria ser consumido de forma relativamente igual por todos os setores da sociedade. Caberia ao cineasta trazer ao público histórias que educam e constroem um pensamento crítico. De acordo com Soleni Biscouto Fessato, a produção de um cineasta pode carregar uma contradição.

Pode divulgar e legitimar a ideologia dominante, sendo um verdadeiro exemplar da indústria cultural, mas também pode revelar e até mesmo denunciar os conflitos e as contradições sociais do mundo que lhe

condicionou. Revoltado contra a ideia de progresso permanente, se revolta também contra a ideia de uma história universal baseada numa totalidade vazia e linear. (FRESSATO, 2009, p. 96)

* * *

Até 1908, os filmes não possuíam nenhum tipo de controle moral porque o cinema era uma atividade marginal. Portanto, eles demonstravam os maiores preconceitos da sociedade sem escrúpulos, denegrindo os imigrantes, ou alguma etnia específica, os negros, os pobres, as figuras de autoridade. E, por esse motivo, principalmente, o cinema assustava a elite nos Estados Unidos. A fim de se unificar a atividade e criar um controle moral, transformando o cinema numa atividade educacional e edificante, foram criados órgãos de censura.

Muitos reformadores e integrantes da elite começaram a acreditar na capacidade do cinema de instruir e educar, principalmente os mais pobres. Os conceitos de Benjamin se encaixam perfeitamente nessa fase. Através de filmes religiosos, já bastante famosos desde as *Paixões de Cristo* de 1903, os reformadores pretendiam “domesticar” o cinema, usando também filmes que tinham uma moral no final, um enredo moralizante. A autora Flávia Cesarino Costa, baseada nas ideias de Tom Gunning, chama de domesticação esse momento em que o cinema sai das salas marginais dos bairros pobres para chegar às casas das elites, passa “de selvagem a domado”.¹³

Os filmes religiosos podiam contar a vida de Cristo ou mostrar a religião como salvadora de uma criatura errante. As religiões dominantes nos Estados Unidos eram e são até hoje a protestante, a católica e o judaísmo, em menor escala, portanto essas três vão aparecer nos filmes muitas vezes misturadas numa simbiose característica da própria sociedade norte-americana. De 1897 a 1907, as *Paixões* filmadas costumavam ser menos narrativas e inspirados na lanterna mágica. Eram como quadros pintados contando a vida de Jesus em partes: a vinda do anjo Gabriel, seu nascimento, seus milagres. Os filmes pretendiam ilustrar uma história já bastante conhecida pelos espectadores e que, por esse motivo, não precisava de grandes explicações. Os filmes não precisavam ter uma continuidade narrativa, porque a vida de Jesus em sua totalidade não era novidade. Eles também buscavam legitimar a vida de Cristo dando a ele credibilidade histórica.

13 COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 212.

Por volta de 1908, isso começa a modificar. Os filmes ganham uma estrutura narrativa mais complexa e as histórias ganham enredos que visavam demonstrar os males da vida criminal, do álcool e, de alguma forma, crucificar alguns hábitos comuns entre a população mais pobre. Eram os chamados filmes de problemas sociais. Portanto, acontecia exatamente o que Benjamin relatou em seus trabalhos. O cinema teria uma função de disseminador de uma determinada ideologia (assim como acreditava Theodor W. Adorno e Max Horkheimer), no entanto, ele servia também como crítico da sociedade, mesmo que essa crítica esteja sendo feita de dentro dessa ideologia.

CAPÍTULO 2 – A MORALIZAÇÃO DO CONTEÚDO E OS FILMES RELIGIOSOS

2.1. A censura e sua contribuição para a moralização dos filmes

Os órgãos de censura e a autocensura dos meios de entretenimento já existiam desde a metade do século XIX nos Estados Unidos. Os donos dos salões de concerto dessa época se preocupavam em manter a imagem de seus negócios longe do alcoolismo e da prostituição. Os teatros eram regulados de forma rígida, principalmente as peças de cunho religioso nas quais Cristo era personificado. Portanto, quando os reformistas, exibidores e produtores decidiram retirar os cinemas da marginalidade dos bairros pobres, com a criação de seus próprios órgãos de regulação da atividade cinematográfica (já que as tradições que regulavam o teatro se mostraram ineficazes com o cinema), isso não foi novidade. O *National Board of Censorship* (Conselho Nacional de Censura), criado em 1909, avaliava o conteúdo dos filmes e verificava se eles eram adequados para os imigrantes e para as classes baixas. Ele podia cortar e alterar os filmes, tornando-os mais moralizantes. Os filmes tinham a responsabilidade de servir de exemplo para a população e conter assuntos respeitáveis.

O Conselho rejeitava muitos filmes da Pathé como parte da prática de desmoralizar a companhia francesa frente ao público norte-americano, caracterizando-a como imoral e baixa em relação ao conteúdo de seus filmes. De acordo com Abel:

durante 1909 e 1910 os filmes da Pathé foram rejeitados ou devolvidos para alterações com muito mais frequência do que foram os filmes das produtoras norte-americanas. Em maio de 1909, por exemplo, o conselho “condenou” dois títulos da Pathé que havia pedido para serem alterados (*Le parapluie d'Anatole* e *Le Boucher de Meudon*), mas aceitou *Two Memories*, da Biograph, após mudanças terem sido feitas. Um mês depois, nada menos do que seis de treze títulos da Pathé foram rejeitados ou recomendados para que fossem alterados. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 233)

O Conselho de Censura participa da tomada do cinema pelos norte-americanos, portanto alia a necessidade do controle social com a do controle econômico. Ao mesmo tempo em que os produtores e exibidores estavam mais interessados em garantir o público para os filmes norte-americanos nas salas de cinema, se fazia necessária a moralização do conteúdo para que o cinema se tornasse a arte respeitável das classes altas. Os produtores visavam se reaproximar do público do *vaudeville*, recriando espaços que fossem apresentáveis para os

burgueses. As salas de cinema vão contar com os *ushers* (acomodadores), que eram uma espécie de pseudopoliciais que serviam para acalmar o público burguês e livrar as salas dos agitadores da camada popular. Isso aliado à nova necessidade de higienização dos espaços de cinema, que contribuiu para atrair a burguesia.

O Conselho logo muda seu nome para Conselho Nacional de Exame de Filmes Cinematográficos (*National Board of Review of Motion Pictures*). Mudança realizada pelos produtores para demonstrarem o seu desacordo com a censura dos conteúdos, porque com ela o cinema ficaria nas mãos das pessoas de cultura e os reformadores e, portanto, a classe média poderia então controlar o entretenimento que antes era livre das amarras da sociedade. Além de controlar o que o público veria nas salas de cinema, as pessoas de cultura poderiam ditar regras, modificar os filmes de acordo com as suas vontades, transmitir padrões de pensamento com o intuito de educar e instruir e/ou disseminar ideologias. O Conselho, entendendo essa possível dominação por parte dos moralistas, se recusou a publicar uma lista com os assuntos proibidos tentando garantir, assim, a liberdade de expressão do cinema em sistema de igualdade com as outras formas de cultura.¹⁴

Em 1908, existia uma forte oposição aos *nickelodeons* e aos espetáculos de domingo que eram considerados “encorajadores da reunião de trabalhadores preguiçosos e que durante a semana distrai os homens de seus trabalhos”.¹⁵ A violação do *Sabbath*¹⁶ também era vista com maus olhos. Nessa época, ocorreu a revogação da licença de todos os *nickelodeons* de Nova York pelo prefeito George B. McClellan a mando da polícia, após constatado o uso de suborno para a solicitação de licenças para os filmes. Ressaltamos que, nessa época, e porque os filmes ficavam sob a jurisdição do departamento de licenciamento, claramente não confiável, e não da polícia, ou seja, livre então da vigilância de padrões de saúde e higiene. Depois desse episódio, os exibidores conseguiram na Justiça de volta as suas licenças que, no entanto, tiveram os seus preços elevados. Por sua vez, os *nickelodeons* passaram a ficar sob a

14 Ver GUNNING, Tom. From the opium den to the theatre of morality: moral discourse and the film process in early American cinema. In GRIEVESON, Lee; KRÄMER, Peter (Org). *The silent cinema reader*. Nova York: Routledge, 2004. pp.145-154

15 URICCHIO, William; PEARSON, Roberta E. “You Can Make The Life of Moses Your Life Saver”: Vitagraph's biblical blockbuster. In COSANDEY, Roland. GAUDREAULT, André. GUNNING, Tom (Org). *Une Invention du diable?: cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil?: religion and Early Cinema*. Québec/Lausanne: Presses de L'Université Laval/Payot Laussane, 1992, p. 198 (a tradução nossa). Esse trecho foi retirado de uma carta enviada ao prefeito de Nova York da época pelo comitê da *Greater New York for the Suppression of Sunday Vaudeville*.

16 O Sabbath é um dia da semana de repouso ou descanso e, portanto, reservado ao culto religioso. É adotado por religiões cristãs, o judaísmo e o islamismo.

jurisdição da polícia. Esse caos no negócio do cinema se espalhou para as outras cidades dos Estados Unidos e os produtores entenderam que precisavam se organizar e se sujeitar a receber ordens de órgãos educacionais e religiosos dos conselhos de censura se quisessem continuar no mercado.

Nesse contexto, nove companhias se uniram e fundaram a *Motion Picture Patents Company* (Companhia de Patentes Cinematográficas; MPPC) em 1908, que ficou submetida ao crivo do órgão de censura citado anteriormente. Essa companhia se propunha a realizar filmes morais, educacionais e divertidos, que atraíssem a classe média, ganhando seu apoio para o negócio do cinema. Portanto, os produtores fizeram a concessão de deixarem seus filmes serem examinados por censores, apesar de não concordarem com a censura, por notarem que o cerco estava fechando e o negócio do cinema estava sendo prejudicado pela pressão por parte dos reformadores, da polícia, da classe média e por instituições religiosas. Os produtores precisavam proteger os seus negócios e se prevenir de órgãos de censura menos cooperativos. Por outro lado, eles previam que, com a chegada desse novo público, o preço dos ingressos poderia ser aumentado e o cinema poderia, enfim, ser parte integrante da cultura dominante.

Em Chicago, o decreto da censura data de 1907. Este dava ao chefe de polícia o poder de cortar ou proibir filmes antes da primeira exibição pública. De acordo com Sklar, a lei parece não ter sido respeitada por completo até o ano 1909, quando a *Juvenile Protective Association* (Associação Protetora da Juventude) instigou os reformadores a fazerem valer essa lei através de um levantamento de todos os *nickelodeons*. A partir dessa ação, os funcionários da polícia começaram a cortar cenas de violência e, por vezes, censuravam filmes inteiros. Essa lei se aplicava em salas de cinema que cobravam de cinco a dez centavos o ingresso e que, portanto, eram frequentadas por muitas crianças, jovens e pessoas pobres, que não tinham a oportunidade de ir aos grandes teatros para assistir as peças e os dramas exibidos. Na opinião dos censores, essas pessoas precisavam ser protegidas de uma imagem que pudesse ser obscena e imoral.

É interessante notar como o conflito em torno do cinema era reflexo do conflito entre classes. Para os moralistas e o Estado, as classes mais baixas possuíam o direito perante o Estado de serem protegidas de imagens imorais, de violência ou imagens fortes de homicídio,

roubo, devido a sua educação e situação de vida. Dentro desse contexto, a cidade de Chicago aprova a lei de censura que estabelecia uma categoria de filmes que são indicados apenas para maiores de 21 anos em 1914.

Sklar analisa esse conflito em torno do cinema de forma clara e objetiva:

Em resumo, a luta em torno do cinema foi um aspecto da luta entre as classes. Ocorrendo, como ocorreu, no reino do lazer e das diversões, e numa sociedade em que falar no conflito de classes era falta de bom gosto, essa luta se tratava quase invariavelmente sob disfarces. A promulgação de uma Lei de Alimentos e Drogas Puras e a legislação sobre a inspeção da carne durante a administração de Theodore Roosevelt, por exemplo, forneceram aos guardiães da cultura tradicional uma analogia apropriada para a qual apontavam com frequência: o Estado tinha a obrigação de proteger o bem-estar geral, proibindo a circulação de todo e qualquer produto que pudesse causar dano ao público; por conseguinte, assim como os inspetores entravam nos currais e certificavam que a carne estava ou não em condições de ser consumida, eles também deviam inspecionar os filmes cinematográficos antes que as pessoas pudessem consumi-los, de modo que se atalhasse toda e qualquer ideia ou imagem danosa à saúde moral, social ou política do Estado. (SKLAR, 1975, p. 148)

Logo depois, as leis de censura chegaram à proporção estadual, com a promulgação da primeira lei estadual de censura na Pensilvânia em 1911 e em Ohio e Kansas em 1913. Essas leis foram recebidas com contrariedade por parte de exibidores, distribuidores e produtores, que chegavam a entrar na Justiça contra elas. Sklar conta o caso dos distribuidores da Mutual Film de Harry Aitken que moveram uma ação contra os Estados de Ohio e Kansas, julgada em 1915 e relata a conclusão do julgamento:

O tribunal sustentou por unanimidade que os poderes constitucionais dos Estados os autorizavam a censurar previamente os filmes de cinema. Falando em nome do tribunal, o juiz Joseph McKenna repetiu os argumentos, então familiares, relativos aos perigos de excitar interesses lascivos entre crianças e ajuntou, por medida de precaução, entre os públicos mistos. “Existem coisas”, escreveu, “que não deveriam ser exibidas em lugares públicos nem para todos os públicos”. (SKLAR, 1975, p. 152)

A Mutual Film afirmava que os filmes estariam incluídos na Primeira Emenda que previa a liberdade da palavra e de opinião. No entanto, o juiz McKenna não embarcou na ideia e continuou afirmando a capacidade que o cinema possuía de influenciar negativamente. O poder dos filmes para o mal pesava mais do que qualquer outra alegação que a Mutual pudesse fazer. O tribunal precisava defender a população de imagens poluentes de suas

morais. Para o juiz, a exibição dos filmes era um negócio e deveria ser encarado como tal, como qualquer outro espetáculo, e não como parte da imprensa ou de órgãos de opinião pública.

Esse caso foi uma exceção dentre os casos de censura que foram parar na Suprema Corte, pois, na maior parte das vezes, a censura não era encarada como constitucional pelos tribunais e essa questão não era levantada pelos censores com frequência. Os censores utilizavam antes argumentos de ordem moral ou social do que de ordem jurídica.

É preciso enfatizar que a partir de 1915, o negócio do cinema já estava nas mãos dos imigrantes que faziam filmes pensando muito mais no entretenimento de massa do que na alta cultura. Portanto, o sonho do domínio do cinema pelos reformadores da classe média nunca se concretizou. A própria MPPC não conseguiu sobreviver nos anos seguintes e o monopólio não foi passível de ser concretizado como era o sonho de Edison. Quem ficou com o poder dos negócios do cinema nos Estados Unidos nos anos seguintes foram imigrantes, principalmente judeus nascidos na Europa oriental, que a classe média e os reformadores tentaram controlar nos primeiros anos do cinema. Sklar pontua que esses imigrantes

buscavam sucesso, conforto e status nas mesmas condições de outros americanos; muitos recém-chegados estavam dispostos a aderir aos padrões norte-americanos, que marcavam o caminho para as recompensas norte-americanas que eles tinham vindo procurar. Foi-lhes dito, no entanto, de maneiras penosamente explícitas, desde a discriminação e a legislação restritiva até a violência da Klan, que seu caráter e seus traços, suas religiões, suas línguas, seus estilos de roupas, sua compleição, sua aparência, sua cozinha, seus costumes e seus hábitos eram barreiras à sua plena admissão na vida norte-americana. E o fato de haverem proporcionado o público original do cinema e os líderes dinâmicos da indústria cinematográfica também foi usado contra eles. (SKLAR, 1975, p. 111)

No entanto, o cinema fazia parte da ordem social e econômica dominante, o capitalismo, portanto, não poderia se separar muito dos valores tradicionais da classe média, “pois por mais desprezado que fosse pelos defensores da cultura tradicional da classe média, o cinema, afinal de contas, era feito por homens profundamente comprometidos com os valores, atitudes e ambições capitalistas”.¹⁷ Nesse modelo, a ordem era atrair a maior quantidade de público possível, isso só se concluiria com os valores da cultura tradicional que vinham sendo

17 SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975. p.111.

buscados nos filmes desde 1908.¹⁸

Por volta de 1915, o cinema já era um grande negócio e Los Angeles a grande capital do cinema norte-americano. Os jovens atores e atrizes iam para Los Angeles tentar carreira em filmes e almejavam se tornar grandes astros e estrelas de cinema. Suas vidas particulares eram mais comentadas do que os próprios filmes e os escândalos envolvendo os atores, as atrizes, os diretores e os produtores eram comuns. Por esse motivo e por muitos outros, a pressão da classe média não cessou e gerou, durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), um excesso de patriotismo, moralismo e repressão. Durante os anos 1920, a pressão por parte dos moralistas aumenta devido a essa imagem criada em torno dos homens e mulheres do cinema, profissional e financeiramente bem-sucedidos mas social e moralmente condenáveis e, por isso mesmo, péssimos exemplos para os jovens. Segundo Sklar:

Nos primeiros anos, as terríveis advertências acerca dos efeitos perniciosos dos filmes de cinema se haviam concentrado na natureza dos enredos e das cenas individuais. Agora a ênfase se aplicava à vida particular dos astros e estrelas. Isto era, em parte, o primeiro tímido reconhecimento de que os frequentadores de cinema respondiam menos a histórias e cenas do que à presença de atores e atrizes na tela, à sua essência interior que transparecia nas imagens projetadas; os artistas em outras palavras, eram mais reais para o público do que os personagens que interpretavam. Portanto, argumentava-se, o que influía na vida dos jovens era a natureza moral do artista, projetada através do faz-de-conta dos papéis da tela. Nenhuma pessoa cujo comportamento particular não se pautasse por padrões respeitáveis deveria poder contaminar a juventude aparecendo em fitas de cinema. (SKLAR, 1975, p.99)

Em suma, o cinema era visto por seus inimigos como uma má influência para os jovens. Eles diziam que o cinema afetava negativamente as crianças. Estas perdiam a vontade de se instruírem a partir dos métodos tradicionais de estudo, como os livros e os deveres escolares, pois o cinema era atrativo, apresentava as informações de forma rápida e compacta. O cinema tentava os jovens a se transformarem no que viam na tela. Essas preocupações instigaram a imprensa religiosa, as revistas da aristocracia, livros e artigos e setores do Congresso a defenderem a instituição de leis que regulassem a atividade cinematográfica de forma que ela pudesse ser censurada.

18 Um fato interessante foi o desaparecimento, depois do ano de 1909, por completo dos filmes eróticos que haviam sido produzidos de 1900 a 1907. Fato comentado por Tom Gunning no texto citado anteriormente: *From the opium den to the theatre of morality. Moral discourse and the film process in early American cinema.*

No entanto, Sklar afirma que esses argumentos carregavam uma contradição latente de que as pessoas morais se mantinham afastadas do cinema para não serem contaminadas, portanto, não havia a possibilidade dele ser ocupado por pessoas morais. Caso contrário, elas poderiam ser corrompidas pelo ambiente. Além disso, não havia provas concretas dos efeitos perniciosos do cinema. Não havia estudos científicos que previssem com rigor o impacto dos filmes sobre as crianças e os jovens que pudessem limitar a atividade cinematográfica na época. Reconhecida essa dualidade na discussão, os moralistas deixaram de usar esses argumentos para voltarem a criticar os conteúdos e as cenas dos filmes. Quer dizer, a tentativa dos moralistas, desde 1908, de moralizar o cinema se estendeu por muitos anos e as críticas e pressões persistiram, atingindo também os astros e estrelas a partir dos anos 1920. Todos esses conflitos e pressões pareciam provenientes da não vontade de impedir que uma forma de entretenimento barata e sob o controle de estrangeiros “dominasse” a alma nacional norte-americana, os seus gostos e costumes.

A briga em relação à censura dos filmes cinematográficos vai perdurar por muitos anos, atravessando os anos 1920, com destaque para os anos de 1918 e 1919, em que ocorreram muitas audiências da Comissão Cinematográfica de Chicago para definir os rumos da censura e limitar ainda mais o trabalho dos produtores. A *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), criada em 1922, ia de encontro às determinações da comissão e defendia o lado dos produtores e distribuidores. Após 1920, muitas outras leis foram promulgadas em Estados como Nova York, Massachusetts e Flórida, mas após 1924, a maior parte dos homens de negócio do cinema já concordava que a elite cultural tinha perdido forças e que, portanto, grande parte de seu público e do conteúdo das fitas de cinema não era mais passível de ser controlado. Ou os reformadores e clérigos se utilizavam do cinema em benefício próprio ou saíam perdendo, porque não tinham mais força para ir de encontro da indústria poderosa que o cinema já tinha se tornado nesta época. A influência deveria ser feita de forma mais sutil e mais calma, com dicas sobre o conteúdo ou sobre qual diretor ou ator deveria ser contratado, diferentemente da interferência direta realizada nos anos anteriores. “Para a indústria cinematográfica, os adeptos civis da liberdade mal valiam a pena de uma surra; os censores e reformadores sempre tinham sido o perigo claro e presente, mas agora estavam enfraquecidos e tinham perdidos os dentes.”¹⁹

19 *Ibidem.*, p. 159.

2.2. As Paixões filmadas e os filmes sermões

Em 1880, havia uma apresentação de lanterna mágica da *Oberammergau's Passion Play*, apresentada pelo conferencista John L. Utoddard, que marcou a história das representações nos Estados Unidos. Desde essa época, já havia desconfiança em relação às representações dos mistérios da Paixão de Cristo. Essa apresentação provocou reações positivas e negativas entre o clero protestante. Nesse caso específico das Paixões, as reações negativas não tinham tanto a ver com o meio em que estavam sendo veiculadas (cinema, teatro, lanterna mágica) e sim com o tratamento que recebiam, se estavam de acordo com as tradições e com os discursos religiosos. A representação da cena da crucificação, por exemplo, não podia ser realista demais porque, do contrário, estaria sujeita a sanções. Ao mesmo tempo em que a elite protestante se preocupava em assegurar sua influência na cultura norte-americana e em frear as manifestações de novos movimentos religiosos e étnicos, ela se preocupava com o teor das representações que estavam sendo realizadas. Havia apresentações de lanterna mágica nas igrejas protestantes com a história de Jesus Cristo e programas com pinturas religiosas, baseadas na Bíblia ilustrada.

Além dos protestantes, muito influentes no âmbito cultural norte-americano, os reformistas progressistas também tinham suas dúvidas em relação às Paixões filmadas. Peter Krämer cita a relação ambígua dos reformistas progressistas em relação ao cinema.²⁰ Ao mesmo tempo em que percebiam o cinema como uma ferramenta da reforma social e como um influenciador principalmente de crianças e imigrantes, ele também poderia ser uma “ameaça a ordem social”. As mesmas questões eram levantadas em relação ao teatro e à lanterna mágica. No entanto, foram eles, os reformistas progressistas, aliados aos produtores e exibidores, que decidiram moralizar o cinema.

Cabe ressaltar que a religião sempre ocupou um espaço muito grande no universo cultural norte-americano. Nos Estados Unidos, o protestantismo surgiu como uma vertente moderna do cristianismo e foi aderido com fervor pelos norte-americanos. A religião, no caso, o protestantismo, acabou se misturando à política nesse país e direcionando os comportamentos políticos. A religião deve ser considerada “a primeira das instituições políticas norte-americanas, já que, através do rígido código moral que promovia, exercia

20 KRÄMER, Peter. Screen Sermons: the Uses of Religion in Early Cinema after 1907. In COSANDEY, Roland; GAUDREAU, André; GUNNING, Tom (Org). *Op. cit.* p. 187.

indiretamente uma poderosa influência sobre a sociedade política, inibindo o desrespeito às leis e alimentando o patriotismo”.²¹ A ética protestante prevê boas ações e o sentido de virtude. O indivíduo deve seguir a esses preceitos para ser um bom cidadão em seu país e conviver bem com seus compatriotas. Cecília Azevedo retrata ainda as articulações entre religião e política, puritanismo e liberalismo político, que resulta em um “forte sentido de virtude e de missão”, o que ela considera consequência de uma “perversão da doutrina calvinista”.²² Na doutrina calvinista, existe a pregação do autocontrole e a consideração sobre as consequências dos atos diários. A salvação não é proveniente apenas de boas obras, como na doutrina católica, mas sim de um conjunto de atitudes ligados ao trabalho, em oposição ao ócio, ao autocontrole e atitudes morais no cotidiano. Essa perversão da doutrina ocorrida nos Estados Unidos é determinada pela alteração de certos preceitos calvinistas, surgida em substituição ao fatalismo e do pessimismo característicos do calvinismo. No século XIX, o fatalismo da doutrina calvinista foi substituído pelo que conhecemos hoje e que se afirma nos filmes do início do século XX, que é a salvação pelas obras através das ações morais, o otimismo, o pragmatismo e o avanço da “perspectiva liberal e humanista, que apostava na capacidade de aperfeiçoamento do homem”²³, contrária à doutrina dos escolhidos e da predestinação calvinista. A redenção começou a ganhar espaço no imaginário popular norte-americano e cada vez mais cristãos aderiam à fé que acreditava na absolvição dos pecados. Na virada do século XIX para o XX, houve o crescimento da “Teologia liberal”, como é chamada por Cecília Azevedo, que

consistia em conceber a criação e a redenção como aspectos entrelaçados de um processo contínuo e cumulativo em direção ao Reino de Deus. Sem trocar o eterno pelo temporal e mantendo a ideia do poder e a presença de Deus no mundo, esse pensamento produziu uma importante alteração na concepção de redenção, que, deixando de ser percebida como uma instância futura, passou a ser assumida como a realização do bem nesta vida. O cristão seria certamente um ser perfeito num mundo imperfeito, mas poderia cooperar com a realização dos desígnios divinos. Disso resultaria sua necessária intervenção, no sentido de promover a “cristianização da ordem social”, favorecendo igualmente posições mais universalistas e menos racionalistas. (AZEVEDO, 2001, p.123)

Essas questões vão se relacionar diretamente com a moralização dos filmes, que

21 AZEVEDO, Cecília da Silva. A santificação pelas obras: experiências do protestantismo nos EUA. In. *Revista Tempo*. v. 6, n. 11, jul., 2001. Niterói/Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense- Departamento de História/7 Letras. p. 116.

22 *Ibidem.*, p.119.

23 *Ibidem.*, p.122.

continham a moral pregada por essa “Teologia liberal”, que valorizava a virtude e a justiça, a ética do trabalho, a missão nacional, a responsabilidade moral e cívica e o filantropismo tão difundido na cultura norte-americana nos próximos anos.

Voltando a falar da censura, existia uma forte resistência em relação às peças de teatro, ainda maior que em relação às apresentações de lanterna mágica. Algumas peças eram censuradas em definitivo e canceladas, outras tinham que ser modificadas. Os diretores precisavam ser os mais fiéis possíveis à Bíblia se quisessem passar no crivo dos líderes religiosos. Já em relação às Paixões filmadas, elas recebiam fortes críticas desde o início de suas realizações. Por ter um forte apelo popular, as Paixões eram vistas com preocupação por parte dos clérigos e da comunidade religiosa. Elas sofriam com limitações morais e religiosas impostas pelas elites culturais em relação às caracterizações, que podiam ser consideradas como blasfêmia, e tinham que manter a artificialidade das interpretações dos atores para manter o respeito ao assunto tratado. O cinema deveria servir para reforçar a fé da população e assegurar o controle da religião cristã. Portanto, os realizadores se preocupavam em basear suas histórias na Bíblia para que não sofressem restrições. Havia muitas controvérsias sobre as representações das Paixões, principalmente devido aos conflitos religiosos entre os católicos e os protestantes no final do século XIX. Esses dois grupos nunca chegavam em um acordo sobre o que era aceitável ou não em relação às caracterizações, os cenários e às interpretações.

Os filmes sobre os mistérios das Paixões até 1907 se encaixavam na narrativa popular do “cinema de atrações”.²⁴ Eles precisavam mostrar paisagens exóticas e truques cinematográficos para representarem os milagres e as visões. Eram filmes que retratavam a vida de Jesus em capítulos com quadros vivos, como já foi dito anteriormente, em que a concatenação dos quadros era feita mentalmente pelos espectadores, por ser uma história largamente conhecida. No início dessa transformação no público do cinema, a fim de atrair o imigrante cristão e o pequeno burguês, os exibidores importaram a *Passion* da Pathé de 1903 e a exibiram nos cinemas norte-americanos.

Após 1907, os filmes religiosos sofreram modificações. Com a busca por filmes com narrativa clássica (em relação à forma e ao conteúdo), se aproximando do teatro burguês, a

²⁴ Conceito cunhado por Tom Gunning utilizado para tratar do tipo de cinema realizado nos primeiros anos da exibição em feiras, circos e parques de diversão.

partir desse ano e principalmente em 1909, a religião começou a fazer parte da narrativa com o intuito de moralizar o conteúdo e o próprio cinema de outra maneira. O cinema em si precisava servir de modelo para a população. Ele deveria instruir e educar, além de apresentar modelos de comportamento na sociedade. Hábitos comuns entre a população mais pobre que eram mal vistos pela elite, como apostas em cavalos, alcoolismo, prostituição, vício, criminalidade, ou seja, o lado ruim da urbanização, precisava ser banido das telas. Os produtores da *Motion Pictures Patents Company* adotaram um tipo de filmagem que implementava uma montagem paralela e tomada invertida para garantir um ponto moral na história e, além disso, exploravam a capacidade dos filmes de ensinar uma lição moral. No entanto, eles não foram os únicos. Os produtores independentes e as companhias cinematográficas como a Vitagraph e a Biograph começaram a fazer filmes que se encaixavam nesse contexto de moralização da sociedade norte-americana.

Os produtores logo perceberam que não havia mercado para filmes educacionais, portanto os filmes necessitavam de uma narrativa interessante que tratasse de temas contemporâneos e que viessem com uma lição moral. Eles pretendiam usar os filmes como sermões. Usando o embasamento da Bíblia, que garantia o interesse no público, eles podiam criar histórias que levassem a moralização através de um discurso imerso na narrativa, como por exemplo o filme *What drink did* (1909), dirigido por D. W. Griffith para a Biograph, que conta a história de um homem que negligencia sua esposa e filhas por causa da bebida e, por fim, acaba tendo sua filha morta em uma briga de bar. No fim, aprende a lição, não bebe mais e se culpa pela morte da filha.

Nos filmes da Biograph, os personagens enfrentam conflitos internos. Eles precisam lutar contra seus impulsos e aprendem as lições morais devido às situações da narrativa. O diabo ou os anjos ficam implícitos. Eles são representados pela tentação e pela libertação da alma e encontro com o divino. As outras companhias produziam filmes em que os personagens encaram aparições ou manifestações externas sobrenaturais que então produzem suas modificações internas.



Figura 3: Plano do filme *What drink did*. O pai chega em casa bêbado e a mãe e as filhas se lamentam.



Figura 2: Plano do filme *What drink did*. O pai tem a filha morta em uma briga de bar e lamenta a morte dela olhando para o céu.

A produção de filmes religiosos vai ajudar a associar o cinema a instituições já consagradas e respeitadas, como escolas e igrejas, que, por sua vez, contavam com os filmes para manterem suas congregações interessadas e, ao mesmo tempo, faziam propaganda da fé, baseados naquele pensamento de manutenção da fé cristã. As companhias cinematográficas, principalmente a Vitagraph, vão associar as suas atividades às das igrejas como estratégia de *marketing* para garantirem o seu público. A congregação passa a ser o público do cinema. Isso sem contar com os filmes que eram exibidos nas próprias igrejas, lembrando as exibições de lanterna mágica do século anterior. Um exemplo importante desse fato é o do filme *Life of Moses* (Vitagraph, 1910), que surgiu nessa fase de associação entre a religião organizada e outros elementos respeitáveis da sociedade. O filme retratava um homem que abandona a vida material e a riqueza para se tornar um excluído social. A companhia gasta uma fortuna nesse filme com sua produção e principalmente com sua publicidade, considerada avançada para a época, para ganhar terreno com o clero, mesmo porque Moisés era aclamado pelos judeus e pelos cristãos, o que gerava ainda mais retorno positivo para a companhia. Esse filme retrata esse momento em que as companhias cinematográficas se engajam na tentativa de moralizar o conteúdo de seus filmes, realizando grandes produções dramáticas com temática religiosa, que atraía grandes audiências e garantia boas relações com os setores respeitáveis da sociedade como os responsáveis pelas *Sunday Schools* (Escolas Dominicais), que usavam os filmes para instruírem as crianças.

A imprensa escrita ajuda nessa tarefa de unir a indústria cinematográfica com a

religião organizada relatando qualquer filme que fosse exibido nas igrejas. Além disso, com a criação dos jornais corporativos a partir de 1907, os redatores se ocuparam da tarefa de verdadeiros críticos de cinema, os primeiros, tecendo comentários sobre o conteúdo dos roteiros, a produção e exibição dos filmes, a técnica e até sobre as salas de cinema e composição dos programas.²⁵ Eles ajudaram a criar o público de massa do cinema, dando dicas para os produtores e exibidores de como atrair mais público melhorando as salas, os filmes, os efeitos cinematográficos. Falavam também da publicidade e de bons comentaristas para atrair a um público respeitável. Burch relata que os redatores tomaram a posição de moralizar o cinema fazendo recomendações sobre os conteúdos dos filmes, protegendo assim as classes trabalhadores das obras de má influência e atraindo a classe burguesa com valores essencialmente burgueses em nome do “bom gosto”. Isso culminou no que Burch chama de “autocensura institucionalizada”.²⁶

Os redatores vão acelerar e ajudar no processo de formação da nova linguagem cinematográfica, da forma institucional que Burch analisa em seu livro, principalmente na eliminação do travestido nos papéis femininos e com o aparecimento das premissas do *star system*²⁷, que era preconizado nesses filmes com os primeiros planos das heroínas ao final de um filme. Todas essas recomendações assinalam o papel decisivo da imprensa na transformação do cinema dos Estados Unidos em indústria, em um veículo de informação e entretenimento de massa e na formação do que Burch chama de “Modo de Representação Institucional” (M.R.I.) nesse país, a partir da divulgação de normas de representação como o respeito à linearidade temporal, a rigorosa lógica de causa e efeito e a necessária presença-ausência do espaço diegético, características essenciais dessa nova linguagem.

2.3. D. W. Griffith e a moralização da sociedade norte-americana

Os filmes de Griffith são os exemplos perfeitos desses filmes de transformação moral de um indivíduo. *A drunkard's reformation* (1909) conta a história de um bêbado que, ao ver uma peça de teatro sobre um homem que negligencia sua família por causa do álcool, deixa a bebida e se regenera. O melodrama de Griffith atraía a classe superior para os

²⁵ BURCH, Noël. *Op. cit.*, p. 138.

²⁶ *Ibidem.*, p. 139. Conceito que se conecta com a construção do “Modo de Representação Institucional” (M.R.I.) nos Estados Unidos, com a mudança na forma e no conteúdo dos filmes que os produtores passaram a realizar em oposição - ao chamado por Burch - “Modo de Representação Primitivo” (M.R.P.).

²⁷ De forma resumida, é a criação de estrelas e astros de cinema, que se inicia no período do cinema clássico narrativo norte-americano e perdura até hoje.

cinemas, demonstrando que o cinema poderia ser arte, e que tinha se tornado mais “respeitável, poderoso e bem-sucedido”.²⁸ Ismail Xavier define a aproximação de Griffith com o melodrama ao ressaltar que

Os cineastas de vanguarda do início do século XX – em particular os surrealistas – foram os primeiros a nos lembrar, com toda a ênfase, o quanto a própria inscrição do cinema no universo da narrativa, notadamente nos termos do cinema clássico, deve ser tomada como uma operação, moral e política, de controle do sentido. Não por acaso, Griffith e a codificação do melodrama na tela são tomados como um ponto-chave de inflexão na experiência do cinema, momento de ascensão das exigências morais que ensejaram narrativas empenhadas no controle de fruição do espetáculo, o visível só ganhando valor como forma sensível de um conteúdo abstrato a apreender ou a reconhecer. (XAVIER, 2003, pp.106-7)

O melodrama, com suas características de aproximar o espectador utilizando os aspectos emocionais e psicológicos do personagem, atraía o público nesse período de formação do cinema clássico narrativo de 1908 a 1919, que teve Griffith como figura central desse processo. O sentimentalismo e a dramaticidade do melodrama serviam ao propósito de contar uma história com o fundamento moral que serviriam de exemplo para o espectador. As mudanças ocorridas na forma do filme na mesma época também contribuíram para a inserção do melodrama no cinema, ampliando os recursos de expressão em relação ao teatro (montagem, *close-up*). Ismail Xavier trata dessa aproximação do cinema com o melodrama relacionando-a com a aproximação do cinema com o teatro. Assim, para ele, o cinema apresenta uma continuidade que o une ao teatro. Portanto, o cinema se apropria dos conceitos do melodrama já utilizados no teatro, atualizando-os. Os produtores de cinema se apropriam da função moralizante do melodrama para realizar filmes que, em primeiro lugar, aproximem o espectador da história contada através da comoção e, em segundo lugar, ajudem a definir padrões de comportamento, o que Ismail chama de “filmes-manifesto”, em que a catarse do personagem se realiza a partir da mera observação do exemplo, como acontece em filmes como *A drunkard's reformation* (1909) e em *What drink did* (1909).

Adam Knee ao analisar o universo ficcional de Griffith frisa que em seus filmes existe uma justiça poética, que demonstra que os seus personagens estão subordinados a uma lei divina da qual não conseguem escapar.²⁹ Os filmes possuem noções de verdades universais

28 SKLAR, Robert. *Op. cit.* p. 82.

29 KNEE, Adam. The spirituality of D. W. Griffith's editing. In: COSANDEY, Roland; GAUDREAULT, André; GUNNING, Tom (Org). *Op. cit.* pp. 319-330.

do certo e do errado, do bem e do mal, das quais ninguém está livre. Os personagens estão sujeitos a essas leis e verdades que correspondem principalmente à moral protestante norte-americana. Os personagens têm um destino a cumprir de acordo com as suas obrigações espirituais. Se os personagens tentam escapar do caminho correto, eles serão punidos logo depois. Além disso, os personagens possuem uma relação profunda entre si, uma relação metafísica que os une em diferentes momentos feita através dessa lógica divina sob a qual todos estão subordinados.

Um bom exemplo disso é o filme *One is business, the other crime* (1912), que conta a história de dois casais, um rico e outro pobre. O homem pobre tenta conseguir um emprego, sem sucesso. Em desespero, tenta assaltar uma casa, que percebemos ser a do homem rico. A mulher rica o pega em flagrante e o ameaça com uma arma. Assustado, o homem mostra a ela uma carta enviada a seu marido que o implica em um esquema de suborno. A mulher, decepcionada com seu marido, o indaga dizendo que a opinião do marido sobre o que o homem pobre fez não condiz com suas próprias atitudes: o que o homem pobre fez é crime e o que ele faz não. Mas na verdade os dois cometem pecados semelhantes. O homem rico percebe seu erro e devolve o dinheiro do suborno. Vai à casa do homem pobre com uma proposta de emprego para ele. Os dois retornam ao caminho do bem. Nesse filme, os dois homens, distanciados pela classe social, algo retratado constantemente nos filmes de Griffith³⁰, estão interligados pela metafísica do universo de Griffith, em que ninguém escapa das consequências dos pecados que comete.

30 As diferenças de classe são sempre retratadas nos filmes de Griffith como algo inerente ao destino dos personagens. Os ricos não têm “culpa” de serem ricos, assim como os pobres precisam se conformar com sua situação financeira e serem bons cidadãos acima de tudo.



Figura 5: Plano do filme *One is business, the other crime*. Família pobre em situação de desemprego.



Figura 4: Plano do filme *One is business, the other crime*. Família rica feliz em contraste com a outra família.

Esse filme também trata de outra característica fortemente abordada nos filmes de Griffith: os valores da família. A moral é caracterizada pela família, que é o núcleo da sociedade. Ela sempre representa papel central nos filmes de Griffith. A família é uma instituição primordialmente religiosa para Griffith e precisa se manter unida e manter a moral dentro de seu núcleo. O puritanismo desse diretor está estreitamente ligado ao melodrama, que pressupõe que o indivíduo sabe lidar com os problemas da sociedade e com os conceitos de certo e errado seguindo seus sentimentos e intuições. No melodrama, o indivíduo lida com seus dramas, que normalmente acontecem entre seus familiares (*One is business, the other crime*, *A drunkard's reformation*, *What drink did*), sem precisar de um regulador externo da esfera pública. Os dramas melodramáticos quase sempre acontecem na esfera privada. Ismail Xavier apresenta a seguinte definição:

Ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. Essa terceira via da fabulação traria, portanto, as reduções de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras. (XAVIER, 2003, p. 85)

O espaço doméstico griffithiano é sagrado, é o que acolhe os personagens da agitação do mundo urbano e dos seus males. Ao analisar o filme *The white rose* (1923), Xavier traz uma abordagem interessante relacionando a sociedade capitalista e as noções de espaço público e privado, em que a vida privada é idealizada, privilegiando uma estrutura nuclear e promovendo uma separação mais rigorosa entre as esferas pública e privada. O ambiente familiar se torna um refúgio para os indivíduos que trabalham mergulhados na nova estrutura do trabalho industrial e urbano. O espaço familiar é tratado como lugar de “pureza e autenticidade”.³¹

Outra característica dos filmes de Griffith diretamente ligada à moral religiosa é a noção de redenção em vida. Seus personagens pecam, reconhecem seus pecados e se arrependem deles em vida. Eles conseguem seguir o caminho certo em vida, se reconciliando com ela. A graça de Deus ou dos anjos vêm em vida, ou seja, a redenção é terrena e não celestial, o que se relaciona com o que foi dito anteriormente sobre a justiça poética, em que os castigos e as recompensas vêm durante a vida dos personagens e não *post-mortem*.

31 XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena : melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 117.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE FÍLMICA: *REGENERATION* (1915), DE RAOUL WALSH

3.1. *Regeneration*, de Raoul Walsh

O filme *Regeneration* (1915) é uma adaptação da biografia de Owen Kildare, intitulada “My Mamie Rose: The Story of My Regeneration”. Ele começa com o pequeno Owen ficando órfão e sozinho em seu apartamento. A primeira cartela já diz muito sobre o filme e seu caráter religioso. Ela conta sobre a morte da mãe de Owen, que passa desse mundo para outro melhor, deixando o menino de dez anos de idade sozinho para contar com sua própria sorte. Esse pensamento da redenção após a morte é um pensamento católico, em que uma pessoa que sofreu muito durante a vida pode ter o sossego em um mundo melhor depois da morte.

É possível perceber que esse filme é uma mistura de discursos: protestantes e católicos. Ele não alimenta explicitamente o discurso anticatólico norte-americano que era prática da elite protestante (apesar de conter elementos dessa prática) como forma de angariar cada vez mais fiéis e converter os imigrantes católicos em troca da ajuda fornecida por parte dos protestantes. O filme é um conjunto de características das duas religiões cristãs: a católica e a protestante, o que reflete a sociedade norte-americana, como já foi dito anteriormente.

Owen era um jovem que cresceu sem a ajuda de ninguém. Os vizinhos que o adotaram não eram grandes exemplos para o menino. O homem que o acolheu, por vontade de sua mulher, era um bêbado, batia nele, o tratava mal, apesar das tentativas do menino de ajudar na casa. Owen vai para as ruas bem novo por não aguentar mais apanhar desse homem e, desamparado, logo entra para as gangues criminais. Em sua infância, Owen não teve ajuda de órgãos religiosos e precisou lutar com as próprias forças para sobreviver. Essa é uma crítica importante do filme que, apesar de contar com o conteúdo religioso para levantar sua lição moral, estabelece críticas em relação ao comportamento dos órgãos religiosos, católicos e protestantes.

Uma hipótese interessante em relação a esse filme se refere à casa do menino. Na parede da casa há um quadro pendurado que parece ser de um santo católico, mais precisamente de São Francisco de Assis, como pode ser observado nas figuras abaixo:



Figura 6: Plano do filme - Casa de Owen



Figura 7: Detalhe do quadro da casa de Owen



Figura 8: Pintura de São Francisco de Assis

Pela semelhança, é possível supor que o quadro na casa de Owen fosse de São Francisco de Assis, santo conhecido por ter abdicado da vida material e ter vivido, assim, em completa pobreza. Foi um frade que vivia em pregação itinerante, se ocupando de fazer a caridade para os mais pobres. Para ele, a pobreza era uma forma de se purificar e se igualar a Cristo, que também fora pobre em sua existência terrena, e a outros seres humanos.

Se essa hipótese se confirma, a crítica à posição da Igreja Católica em relação aos pobres é ainda maior. A crítica feita pelos reformistas protestantes no final do século XIX e início do século XX era sobre os recursos materiais disponibilizados pelas igrejas para os seus membros. Com a colocação desse quadro na parede da casa, parece que Owen e sua família eram devotos de São Francisco de Assis e seguiam seu exemplo de pobreza estando naquela

situação de miséria pela devoção e não pela situação social e política dos Estados Unidos em relação aos imigrantes, que tinham muita dificuldade em se integrar na economia norte-americana e viviam, na maioria dos casos, em extrema pobreza. Sendo Owen um católico irlandês, ele é um exemplo de como os imigrantes viviam nos subúrbios de Nova York.

Portanto, o filme vai contar com elementos do universo católico como o quadro, o pensamento da primeira cartela já mencionado e outros. O filme, como um todo, conta uma história de regeneração após o encontro com o divino. Marie, a coprotagonista do filme, é a corporificação de Maria, mãe de Jesus, no filme. Owen, já mais velho, se apaixona pela professora e ela o salva da vida errante, do ócio e do álcool. Ele só é salvo porque Marie vê as virtudes dele, as mesmas pelas quais ele foi escolhido como líder da gangue: coragem, bondade, justiça. Depois que Marie morre, Owen tem uma visão com ela que o impede de se vingar do homem que a matou. Essa visão é própria dos filmes religiosos da época. O personagem tem uma visão sobrenatural, externa a ele, que o transforma e o impede de cometer um erro.

Antes dos dois se conhecerem, as várias cenas de Owen roubando, arrumando confusão em bares, bebendo e fumando com a sua gangue em *night clubs* barulhentos e tumultuados são intercaladas com as cenas de Marie em sua cama observando um gato na janela de seu quarto, ou bebendo chá com amigos, dentre eles, o prefeito da cidade. Os dois vivem em mundos completamente distintos, antes de suas vidas se cruzarem, como mostra os planos abaixo.



Figura 9: Night Club no bairro dos gângsteres



Figura 10: Casa dos ricos

A confusão e a simplicidade do bar é contrastada com a calma e o luxo da casa dos ricos. No bar todos vestem roupas simples e despojadas, já na casa, todos vestem roupas refinadas e chiques. Todos esses elementos reforçam as diferenças presentes na vida dos dois antes de se encontrarem.

* * *

No bar, a imagem de Owen tomando uma caneca de cerveja é sobreposta com a dele criança lambendo um sorvete. O menino que perdeu sua infância nas ruas, abandonado, órfão, agora pode desfrutar de algum prazer. Para ele, é como se a cerveja fosse o prazer que ele não teve quando menino. Ao mesmo tempo, esse plano sobreposto pode ainda revelar o menino que existe ainda dentro de Owen, a inocência e a bondade camufladas pelo corpo de homem.

Um plano muito curioso, também no bar, é o de um homem que, aparentemente bêbado, vê um peixe nadando em seu copo, se assusta e o cobre com seu chapéu. O bar é apresentado como um ambiente de fantasia, de ilusões, da perda de consciência e, por fim, do retorno à infância. Owen e esse homem estão infantilizados nesse ambiente. Owen tomando seu sorvete e o homem vendo um peixe em seu copo. E o transporte para esse mundo da fantasia é feito pela bebida. A válvula de escape de uma vida marcada por uma infância difícil, por homens que não tiveram oportunidade de serem crianças na época correta de serem. Também no *night club*, uma mulher olha para Owen e faz um sinal com a cabeça para ele, chamando-o. Em suma, o ambiente comum de Owen é marcado pela bebida, o cigarro, a libertinagem e a violência, em contraponto com o de Marie.

Na casa dos ricos, o prefeito chama Marie para o *night club*, porque ela demonstra interesse pela limpeza que ele começará a realizar na cidade, visando eliminar os gângsteres. Mas, ao chegarem no bar, todos já tomaram conhecimento da limpeza pelos jornais. O grupo é hostilizado e o prefeito é agarrado por vários homens indignados. É nesse momento que Marie desperta o lado bom de Owen pela primeira vez. Ela suplica somente com os olhos que ele liberte o prefeito e ele o faz. Além disso, os acompanha até a porta do bar. Lá, está acontecendo um protesto em que um homem reclama as necessidades do distrito em que vivem. Marie assiste ao protesto e é tocada pelas palavras do homem.

Ela acredita ter a missão de ajudar essas pessoas e vai morar em uma *settlement house* (casa de apoio a imigrantes) no subúrbio, onde ensina a crianças e jovens, realiza passeios e acolhe os mais pobres. Pouco a pouco, ela se torna uma referência para os moradores das proximidades que vão até ela quando precisam de ajuda, como é o caso de uma senhora que sai de casa para não ser agredida por seu marido, mas deixa seu filho. A senhora pede a ajuda de Marie para recuperar a criança. O nome de Owen é mencionado e Marie pede que procurem por ele para que ele busque a criança. Owen recolhe o menino e Marie agradece. Quando Owen está saindo da *settlement house* passa pelo quadro negro, onde está escrita a seguinte frase: “*God is love*” (Deus é amor).

É interessante perceber como Marie modifica ao ir para o distrito dos gângsteres. Começa a usar roupas mais simples, já não é mais aquela mulher das primeiras seqüências do filme. É na *settlement house* que ela se torna a personificação de Maria, mãe de Jesus, aquela que é feita de amor, bondade e caridade e que ajuda aos necessitados sem esperar nada em troca. Nesse ambiente, ela ensina valores cristãos às pessoas, como na seqüência em que dois homens brigam na *settlement house*. Ela faz os homens apertarem as mãos e pedirem desculpas um ao outro. Marie parece ter o poder de persuadir as pessoas, de trocarem o ócio e a vadiagem pelos estudos e os passeios que ela promove.

No passeio de barco anual da *settlement house*, Marie convence todos os gângsteres a participarem. Porém, o barco pega fogo, todos entram em pânico, pulam na água e, mais uma vez, ao lado de Marie, o lado bom de Owen prevalece e ele a ajuda a salvar as pessoas e as crianças. Ele recolhe duas crianças que ficaram por último no barco e as leva para os botes. Por fim, todas as crianças são salvas.



Figura 11: Owen salva as crianças

Figura 12: Owen e Marie com as crianças

Walsh usa as crianças para mostrar a bondade escondida por trás da interface de gângster de Owen. Ele as salva por simples caridade cristã, o que se aplica a teoria protestante de que o indivíduo consegue a redenção através de boas ações. Assim, Marie percebe que existe um homem bom por trás do gângster. Também é a partir dessa ajuda que Owen entra na *settlement house* pela primeira vez, após resgatar o bebê da senhora, explanado anteriormente. Portanto, seu amor pelas crianças o leva até Deus. Leva-o a ler a frase do quadro negro que diz que Deus é amor.

Essas duas passagens do filme em que Owen salva as crianças, a do barco e a do bebê, parecem adaptações da passagem da Bíblia “Vinde a mim as criancinhas”:

Trouxeram-lhe também criancinhas, para que ele as tocasse. Vendo isto, os discípulos as repreendiam. Jesus, porém, chamou-as e disse: Deixai vir a mim as criancinhas e não as impeçais, porque o Reino de Deus é daqueles que se parecem com elas. Em verdade vos declaro: quem não receber o Reino de Deus como uma criancinha, nele não entrará. (Lucas 18: 15-17)



Figura 13: Amor de Owen por bebê

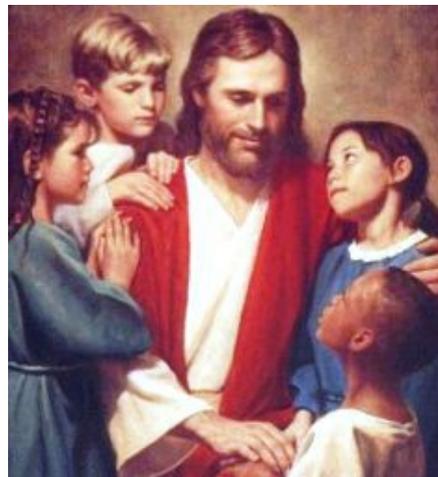


Figura 14: Quadro com imagem de Jesus com crianças

É possível também extrair dessa passagem a explicação para o plano de Owen lambendo o sorvete, em que ele se transforma em uma criança e portanto, estaria galgando o seu espaço no Reino dos Céus. Ele precisaria resgatar a inocência, a simplicidade e a humildade para conseguir estar mais perto de Deus. E para isso, ele precisaria largar a cerveja e voltar para o sorvete. Essa relação fica explícita quando Marie vê um amigo de Owen

saindo do bar com um balde de cerveja para levar a ele. Ela o acompanha para conversar com Owen e o impedir de beber. Marie conversa com Owen e mostra um homem deitado bêbado no chão, cheio de moscas rondando seu rosto para servir de exemplo.

A bebida era algo muito discutido nos filmes nessa época, como já foi explicitado no segundo capítulo. Assim como no filme de Griffith *What drink did* (1909), em *Regeneration* (1915), a bebida leva ao vício, a vadiagem e a violência. E a bebida está sempre acompanhada do cigarro. Os gângsteres estão sempre fumando. E é importante ressaltar que o incêndio do barco foi causado por um desses cigarros jogado involuntariamente. Portanto, o cigarro e a bebida levam a desgraças.

Mais uma vez, com seu poder de persuasão, Marie consegue convencer Owen a não beber a cerveja. Seus amigos ficam incitando-o a beber, mas não cede à tentação. Marie vai embora deixando Owen reflexivo e feliz por ter vencido esse mal. Um de seus amigos o parabeniza pela conquista. Esse amigo de Owen é um pupilo de Marie. Pelo que podemos perceber, era da gangue de Owen, mas foi doutrinado pela moça e a ajuda na *settlement house*.

Assim, inicia-se a segunda parte do filme, em que Owen começa uma nova vida ao lado de Marie. Aos poucos, Marie tira Owen das ruas, ele abandona a gangue e começa a frequentar a *settlement house*. A gangue, rapidamente, elege um novo líder. O ex-gângster se apaixona pela moça e seu amor por ela o transforma, assim como a ela também.

No entanto, os amigos de Marie da antiga vida não aceitam essa mudança. O prefeito, amigo de Marie, observa Owen e a moça na *settlement house* e fica indignado. Não aceita que Marie esteja vivendo em um ambiente tão diferente do qual ela frequentou toda a sua vida e, além disso, convivendo com gângsteres (no caso, Owen), de forma íntima (ele assiste Marie ensinando Owen e percebe que os dois estão apaixonados).

* * *

Nas ruas, a perseguição aos gângsteres, contra a vadiagem, está cada vez mais acirrada. A gangue da qual Owen era líder é abordada por um policial e, na confusão, o

policial é morto pelo novo líder. Ele foge para a *settlement house* em busca de refúgio e pede ajuda a Owen. A ajuda não pode ser negada, já que obteve amparo dele em outras situações, portanto, o esconde na casa. Um agente da polícia chega e investiga a casa para saber se Owen esconde alguém. Marie acredita quando ele diz que não esconde ninguém.

Nessa sequência, é como se uma das virtudes de Owen da qual Marie se orgulha, que é a lealdade, se voltasse contra ele. Ele não pode entregar seu antigo companheiro, porque ele já o tinha ajudado em outra situação. Portanto, as mesmas qualidades que o tornam um grande líder de gangue, são as que o tornam um grande homem, um bom cristão. No entanto, a decepção de Marie é imensa, porque ela acreditava que a alma e o corpo de Owen estão sendo purificados e ele estava realmente modificado. Owen, abalado e envergonhado, acredita que perdeu todas as chances que tinha de ficar com ela. E mesmo após a moça o perdoar, ele a enxota, grita com ela e sai da casa deixando-a chocada com sua atitude violenta.

Marie, como a personificação de Maria, é aquela que perdoa todos os pecados. Ao olhar as rosas que ganhou de Owen, o perdoa imediatamente. Essa é uma atitude primeiramente católica, em que só Deus pode julgar os pecados, portanto todos devem ser perdoados, não importando o teor da má ação. Por isso, após Owen ter saído da casa aos berros, ela ainda tenta segui-lo, mas é impedida pelo prefeito, que a consola em seu sofrimento.

No entanto, é na próxima sequência que o filme deixa emergir sua essência protestante. Já na porta da Igreja, Owen encontra uma mulher em miséria com um bebê no colo, coisa que jamais aconteceria em uma *settlement house*, de acordo com a construção narrativa do filme, pois na casa protestante, os pobres são acolhidos, ajudados. A *settlement house* é essencialmente assistencialista.

Owen escreve um bilhete para seu ex-companheiro de gangue apoiado na porta da Igreja dizendo que eles estão com a dívida quitada, para ele esquecê-lo de vez e pede para seu amigo entregar. Portanto, Owen, de certa forma, não se arrepende do que fez, porque, de acordo com seus princípios, ele precisava ajudá-lo para se livrar dessa dívida. Sua lealdade não é exatamente para com seu amigo e sim em relação a uma situação de ajuda mútua. O que significa que Owen tem virtudes de um bom cristão no que diz respeito ao que Marie preza.

Em paralelo, Marie sai da *settlement house* desesperada atrás de Owen. Em seu íntimo, tem medo que Owen volte à vida que levava antes de conhecê-la e se “converter”. Vai até a casa onde ficam os gângsteres. Lá, o líder deles mente para ela dizendo que Owen está em um quarto no último andar da casa. O amigo de Owen, o ex-gângster convertido, avisa a Owen o que se passa e ele corre para salvar Marie. Nesse momento, ele estava na igreja conversando com o padre.

É importante notar a presença do padre no filme. Ele aparece com o papel de aconselhar Owen nesse momento de dúvida, de decepção consigo mesmo. No entanto, ele não ajuda muito, já que não possui contato direto com ele, não conhece a sua vida e o que passa. A única coisa que diz é que ele continue o bom trabalho, que Deus está orgulhoso dele. Esse é um bom exemplo de como demonstrar a crítica à Igreja Católica nesse período nos EUA, em relação à falta de comprometimento com os fiéis. Os líderes protestantes se utilizavam das suas instituições assistencialistas para angariar fiéis, já que os imigrantes católicos europeus fugidos da guerra, chegavam ao país miseráveis e não tinham ajuda considerável do governo norte-americano na época.

Voltando ao resgate de Marie, Owen vai atrás dela na casa, enquanto seu amigo vai até a polícia para avisar do acontecido. Owen sobe as escadas até o quarto onde Marie tenta fugir do líder dos gângsteres. Ele a agarra, mas ela consegue se desvencilhar e entra no armário. Owen quebra a porta e entra no quarto no momento em que o líder foge pela janela e atira. Marie é atingida. Owen a leva em seus braços de volta para casa, enquanto os policiais prendem todos os gângsteres.

Em recuperação, Marie pede a Owen que esqueça a vingança e cita a Bíblia, enquanto aponta para uma inscrição que aparece no ar. Não aparece o capítulo da inscrição, somente os versículos (*Romans* 12-13), no entanto, ela parece ser proveniente do capítulo seis da Epístola aos Romanos:

Não reine, portanto, o pecado em vosso corpo mortal, para lhe obedecerdes em suas concupiscências; Nem tampouco apresenteis os vossos membros ao pecado por instrumentos de iniquidade; mas apresentai-vos a Deus, como vivos dentre mortos, e os vossos membros a Deus, como instrumentos de justiça. (Romanos 6 : 12-13)

Quando sua amada morre, Owen fica com raiva e vai até a casa dos gângsteres à procura do líder. Encontra-o e os dois começam a brigar. No momento em que Owen o sufoca, tem a visão sobrenatural com a imagem de Marie e desiste da vingança. Solta o homem, que foge pelas escadas. No entanto, ao fugir, percebe que a casa está cercada e não pode sair pelas ruas, correndo o risco de ser preso. Sai portanto pela janela, e desliza por um fio preso a ela, tentando alcançar o outro prédio. O ex-gângster, porém, amigo de Marie e Owen, havia pego a arma escondida na *settlement house* e atira no homem pendurado. Ele cai na rua, morto.



Figura 16: Owen tem a visão com Marie que o impede de matar o homem que a matou

Apesar de Owen não ter conseguido levar adiante a vingança a qual pretendia, ele fica feliz que o amigo a tenha cumprido. Ele se sente bem quando olha pela janela e vê o homem morto na sarjeta. Pela sua expressão facial, ele sente que a alma de sua Marie pode descansar em paz, porque sua honra foi lavada.

Assim, os dois amigos visitam o túmulo de Marie. E, com uma declaração emocionada de Owen, o filme termina. Owen diz que a mudança pela qual ele passou foi resultado da presença de Marie em sua vida. Ela o fez perceber a presença de Deus dentro dele e, assim, ele nunca mais voltará a ser quem era. Marie apresentou Deus para Owen e o fez perceber suas virtudes. Ela é a própria encarnação de Nossa Senhora, a mãe de Jesus, mãe dos homens.

“She lies here, this girl o’mine, but her soul, the noblest and purest thing I ever knew, lives on in me. It was she, my Mamie Rose, who taught me that within me was a mind and a God-given heart. She made of my life a changed thing and never can it be the same again!”

Figura 17: “Ela está aqui, minha garota, mas sua alma, a mais nobre e pura coisa que eu conheci, vive em mim. Foi ela, minha Mamie Rose, quem ensinou-me que dentro de mim havia uma mente e um coração dado por Deus. Ela fez da minha vida uma coisa diferente e eu nunca serei o mesmo de novo!”

CONCLUSÃO

Os primeiros filmes norte-americanos retratavam a nova sociedade que surgia com a modernidade. O fascínio pela modernidade, alimentado pelos jornais, era representado não só pelo cinema, mas também pelos museus de cera, pelas feiras de atrações e, por fim, pelos *vaudevilles*. Os *vaudevilles* eram teatros de variedades onde diversas atrações dividiam espaço com o filme cinematográfico. Esses eram frequentados, majoritariamente, pela classe média e pelas classes trabalhadoras, mais abastadas em relação às classes populares. Entre 1907 e 1908, com o *boom* dos *nickelodeons*, as classes populares voltaram a contabilizar o público dos filmes cinematográficos, pois esses galpões improvisados eram localizados nos bairros mais pobres e eram mais acessíveis que os antigos *vaudevilles*.

No entanto, diferente dos *vaudevilles*, onde eram exibidos filmes de viagens, cenas teatrais filmadas, o conteúdo dos filmes exibidos nos *nickelodeons* era considerado de baixo valor estético e artístico pela classe média e alta e, por vezes, até vulgar, por haver filmes eróticos e violentos, apesar dos filmes serem produzidos pela própria classe média. A fim de atrair um público mais respeitável aos “poeiras”, os produtores e os donos dos *nickelodeons*, partiram para novos conteúdos, a partir de 1908-1909.

A moralização dos espaços de exibição e do próprio cinema acontecia, principalmente, visando maior arrecadação. Os produtores percebiam que o público dos “poeiras” era instável, pois era submetido às variações financeiras pelas quais passaria o país. Portanto, os filmes precisavam atrair as classes média e alta para os espaços de exibição. Desse modo, foram criados os grandes teatros de exibição, luxuosos e imponentes, onde havia fiscalização para que a moralidade, a segurança e a higiene fossem asseguradas dentro do local de exibição.

Além disso, os filmes passariam por uma transformação profunda no tocante ao conteúdo. Órgãos de censura foram criados pelos reformadores visando o controle do cinema pela classe média. Para os clérigos e a classe média, os filmes precisavam instruir e educar, servir de exemplo para as classes populares e para os imigrantes, menos instruídos, e para as crianças, que viam no cinema uma forma rápida e dinâmica de aprendizado.

Essa mudança ocorreu, principalmente, porque a classe média se assustou com o crescimento exponencial do público do cinema e os reformadores começaram a perceber o potencial do cinema de atrair as massas e se utilizaram disso para tornar os filmes verdadeiros

“sermões filmados”. Os filmes não podiam ser mais como as Paixões filmadas de 1903, que apresentavam a história sem contexto narrativo elaborado, mas precisavam ter uma construção narrativa que pudesse ser apreciada pelas camadas mais abastadas da população. Por isso, surgiram filmes que retratavam os perigos do álcool, das drogas, do ócio e que condenavam a violência, a vagabundagem, o não cumprimento das leis e o que era considerado imoral.

O filme *Regeneration* (1915) de Raoul Walsh se insere perfeitamente nesse contexto por tratar da regeneração de um homem através da religião e do amor por uma mulher. Owen, o personagem principal, engloba todas as características condenáveis pelos clérigos e pela classe média. Ele é gângster, não trabalha, assalta para sobreviver e tem vícios, o cigarro e a bebida. Ao analisar este filme, é possível perceber a persistência em moralizar a sociedade através do cinema. Owen se reabilita, volta aos estudos, para de beber e fumar e se torna um homem melhor ao se conectar com suas virtudes abafadas pelos vícios e pela vida errante. E para isso conta com a ajuda de Marie, a própria personificação de Nossa Senhora, Maria, mãe de Jesus.

Os símbolos religiosos povoaram os filmes dessa época de forma explícita, o que mostra a intenção de angariar fiéis, outra função importante dos filmes da época, principalmente em relação aos imigrantes católicos europeus. Essa função social e religiosa do cinema permanece até os dias de hoje no cinema norte-americano e é um reflexo dessa sociedade, assim como era há mais de cem anos atrás. Os enredos e a tecnologia mudaram e se aprimoram, mas a essência é a mesma.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

AZEVEDO, Cecília. *A santificação pelas obras: experiências do protestantismo nos EUA*. In: *Revista Tempo – Dossiê Religiosidades na História*, nº 11, julho de 2001. Disponível em www.historia.uff.br/tempo. Acessado em: junho de 2012.

BURCH, Noël. *El tragaluz del Infinito: contribución a genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Ediciones Catedra, 1995.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSANDEY, Roland; GAUDREAULT, André; GUNNING, Tom. *Une invention du diable?: cinéma des premier temps et religion*. Lausanne: Presses de l'Université Laval/Éditions Payot, 1990.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 1995.

GRIEVESON, Lee & KRÄMER, Peter. *The Silent Cinema Reader*. Madison: Routledge, 2004.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

MARTÍN- BARBERO, Jesús. *Nem povo nem classes: a sociedade de massa*. In: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MORIN, Edgar. *A integração cultural*. In: *Cultura de Massas no século XX: O Espírito do Tempo - 1- Neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 1967.

NÓVOA, Jorge & FRESSATO; Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Fílmicas:

REGENERATION. Direção: Raoul Walsh. Nova York: William Fox Production, 1915. 72min

A DRUNKARD'S REFORMATION. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: D.W. Griffith. Nova York: Biograph Company, 1909. 13min

WHAT DRINK DID. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: D.W. Griffith. Nova Jersey: Biograph Company, 1909. 12min

ONE IS BUSINESS, THE OTHER CRIME. Direção: D.W. Griffith. Roteiro: George Hennessy. Califórnia: Biograph Company, 1912. 15 min.

