

Elia Kazan: um homem na corda bamba

(Sheila Schvarzman)

A autora: Sheila Schvarzman é graduada em História pela Universidade de São Paulo. Foi orientanda de Marc Ferro no Seminário Cinéma et Histoire na École de Hautes Études en Sciences Sociales em Paris onde iniciou pesquisas concluídas no Mestrado sobre Elia Kazan e Doutorado em História Social sobre Humberto Mauro na Universidade Estadual de Campinas (1994/2000). Foi professora visitante do Departamento de Multimeios da Unicamp onde realizou Pós-Doutorado sobre Octávio Gabus Mendes e o cinema de São Paulo nos anos 1920. É professora titular do Programa de Pós Graduação em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi e de História do Cinema Brasileiro I e II no Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac.

Resumo: O controvertido cineasta Elia Kazan foi um cineasta controvertido teve sempre conflitada vida artística desde que, em 1952, já consagrado diretor de teatro e cinema, tornou-se delator na Comissão de Assuntos Anti-americanos do Congresso. Ao realizar sua obra mais significativa, *Sindicato de Ladrões* (1954), após a delação para a comissão macartista em 1952, afirmou com sua persistência em continuar a produzir apesar do estigma, a receptividade e a pertinência de uma visão de mundo multifacetada e ambivalente onde até o culpado pode encontrar remissão. A partir da análise desse filme, quer-se mostrar que, em lugar de mostrar bons e maus, Kazan colocou a nu o conflito no embate e engendramento destes termos, seu caráter mutante e as dores inerentes à imposição de "verdades", modos sociais de agir, onde a história é conflituada e não se encaminha para o "final feliz", mas para o final "possível".

Palavras-chave: Hollywood, Macartismo, Elia Kazan

Introdução

Elia Kazan foi um cineasta controvertido. Em 1999, quando recebeu seu Oscar honorário, a divisão na platéia que aplaudia ou vaiava ruidosamente, ilustrou bem a recepção sempre conflitada que teve esse artista desde que, em 1952, já consagrado diretor de teatro e cinema, tornou-se delator na Comissão de Assuntos Anti-americanos do Congresso.

Ao realizar sua obra mais significativa, *Sindicato de Ladrões* (1954), após a delação para a comissão macartista em 1952, afirmou com sua persistência em continuar a produzir apesar do estigma, a receptividade e a pertinência de uma visão de mundo multifacetada e ambivalente onde até o culpado pode encontrar remissão. Em lugar de mostrar bons e maus, colocou a nu o conflito no embate e engendramento destes termos, seu caráter mutante e as dores inerentes à imposição de "verdades", modos sociais de agir, onde a história é conflituada e não se encaminha para o "final feliz", mas para o final "possível".

Se o cinema até 1945 ainda partilha a crença da construção do "sonho americano" entendido como uma nação justa na terra da oportunidade, o cinema do pós-guerra, da nação que venceu as trevas do nazismo, é carregado de dúvidas. Mesmo vencedores no campo de batalha externo, é no interior que a nação antes una em sua aparência começa a se cindir. A Comissão de Atividades Anti-Americanas do Congresso que se instala em 1947 e logo atinge Hollywood, é a cunha mais visível desse mal-estar, demonstração de que algo muito grave está acontecendo.

Os cineastas do pós-guerra, como Nicholas Ray, Jules Dassin, Joseph Losey, Richard Brooks, Samuel Fuller, Elia Kazan, são todos marcados por esse mal-estar. São também, com seus filmes, expressões desse período. "A geração dos anos cinquenta pertence inteira à aventura cinematográfica que transformou Hollywood numa ilha apartada da realidade americana, isolada por seu funcionamento autárquico e pelas mitologias erguidas entre ela e seu público. Toda a história do cinema americano aí se encontra, no atulhamento dos estúdios, seguindo seu próprio curso, obedecendo às suas próprias regras e se oferecendo às contradições da época para melhor transformá-las em ficções que as revelam a si mesmas. Assim, nos anos cinquenta, Hollywood é uma formidável máquina de sofrer e interpretar as dúvidas que nascem da guerra fria, restituindo-lhes seu lugar numa continuidade histórica cuja imagem está em evolução. O paradoxo do cinema desta época é pertencer, ao mesmo tempo, à história do seu mito e à história da sua crise, sem que um dos termos possa ser dissociado do outro." (VEILLON, 1993, p. 3).

Elia Kazan se insere nesse quadro: suas obras refletem, narram e procuram compreender o período de incertezas que vive. Na tentativa de entendê-lo, faz de momentos de crise e de mudanças na história americana o seu tema recorrente. Ao mesmo tempo, ao colaborar com o Macartismo, ao invés de resistir a ele, o que era esperado pelos seus contemporâneos, tornou-se personagem histórico. Ele é

provavelmente o único cineasta delator cuja obra cinematográfica mais significativa se constituiu depois da delação. Como protagonista conflituado do seu tempo, seus filmes refletem essa ambiguidade que vai mais além da justificação pessoal, como vêem alguns autores.

Elia Kazan produziu 19 filmes comerciais entre 1945 e 1976. Em todos eles a história americana é um elemento presente e ativo. Se contribui para que se conheça uma situação dada durante o governo de Franklin Roosevelt, ou a Crise de 29, o seu assunto central são a mudança e as crises. Momentos em que os indivíduos são defrontados com seus limites: sua capacidade de se transformar, de aceitar perdas, ou em que se aferram a não permitir que o tempo passe. Mas há também situações onde a mudança atinge o inalienável direito do indivíduo a exprimir suas próprias idéias, quando a pressão social o obriga a adesões que rechaça. O tempo, os despojos de sua passagem e o que sobrevive são o objeto de seu interesse.

Kazan foi um sobrevivente. Aquilo que analisa nos filmes nada mais é do que a extensão desse mesmo exercício, de sobreviver à história e tentar compreender como os homens o fazem. Como resistem se entregam ou são submetidos, e a ambiguidade que se inscreve entre as ações pessoais e a moral estabelecida. São os conflitos entre pais e filhos, como se vê no torturado Eddy (James Dean) em *A Leste do Éden* (1955), em sua busca pelo amor e reconhecimento do pai, ou o casal apaixonado de *Clamor do Sexo* (1961), alvo da forte repressão sexual. Em todos os personagens as aspirações pessoais se defrontam violentamente com ditames morais, restrições sociais, raciais, sexuais. Kazan, ao não sucumbir a sua própria história - controvertida e conflituada - foi capaz de gerar mais do que simples justificações para um ato moralmente condenável - a delação - e fez daquilo que seria sua queda o seu exercício de compreensão histórica e humana.

Dessa forma, preocupações pessoais de um criador dialogam com a sua realidade: oscilam em Kazan uma forte pertinência à sua origem mediterrânea, estrangeira e crítica: a sensualidade, a capacidade de adaptação, e a desconfiança, ao lado de uma adesão firme àquilo que identifica como americano: a liberdade de expressão, a democracia que permitem que, a partir do pleno funcionamento das instituições, do cumprimento da lei, e da exposição e conhecimento do que está errado, a sociedade possa caminhar.

Elia Kazan era anatoliniano, grego que vivia na diáspora da Ásia Menor, em Kaisery, Turquia. Nasceu em 1909, em 1913 chegou aos Estados Unidos. Duplamente imigrante, sua atividade artística é marcada pela oscilação constante entre ser ao mesmo tempo estrangeiro e americano. Entre ser alguém que está fora e dentro da sociedade e dos problemas que analisa. Entre envolvimento e crítica. "Eu cresci numa família onde dos dois lados se sabia que a sobrevivência dependia da capacidade de enfrentar uma ameaça permanente. Foi assim que trouxemos conosco o sentimento de que estamos sempre no estrangeiro" (CIMENT, 1973, p. 24).

Kazan é jovem durante os anos 30, os "anos ferventes", quando a Depressão e a necessidade de reverter um quadro de miséria e desemprego nunca experimentados nos Estados Unidos dão margem ao idealismo e à possibilidade aparente de se mudar o mundo. É o momento de crença e esperança na revolução e na União Soviética, no poder das massas, da conscientização, da militância intelectual e do Partido Comunista. Mas é também o momento do New Deal, que navega paralelo e também fomenta a idéia de reconstrução de um mundo em destroços, enquanto no Velho Continente o fascismo floresce. "Nós idealizávamos os povos da União Soviética e o que faziam. Esse sentimento não nos abandonou jamais. Adorávamos o seu teatro: Meyerhold, Vaktangov, Stanislavski. Imitávamos os seus métodos" (CIMENT, 1973, p. 59).

Se no plano político parecia ser possível lutar e agir praticamente pela criação de um mundo melhor, atuando nos teatros amadores jovens ou voltados para os proletários, se levantavam platéias com palavras de ordem. Neste movimento, o próprio teatro também mudava, abraçando estas mesmas causas, ao mesmo tempo em que o realismo e a exploração do cotidiano se impunham. Kazan participa de vários grupos de teatro, o mais importante deles é o Group Theatre onde faz sua formação: "a idéia central do Group Theatre era fazer poesia dos acontecimentos ordinários da vida. Isso foi ativado pela Depressão e pela nossa reação. Tínhamos a impressão que eram os fundamentos da sociedade que deveriam mudar. Depois havia um outro elemento: o sistema de Stanislavski nos permitiu compreender melhor a vida dos seres humanos e a nossa tarefa era então revelar as profundezas. De outro lado Freud começava a ser bem conhecido. Todas estas correntes se misturavam no Grupo: à esquerda, a introdução de Freud e de Marx, um engajamento desinteressado e a vontade de criar um mundo novo." (CIMENT, 1973 p. 38-39).

Em outros grupos controlados pelos comunistas como o League of Workers Theatre ou o Theatre of Action, Kazan trabalhava como ator, diretor ou técnico. "Nestes

grupos - segundo sua opinião 30 anos depois - as peças eram contos de fada comunistas típicos. A injustiça social era vencida pela união das pessoas numa ação de massa. Mas isso não acontecia na sociedade, só nos nossos teatros. Era um ritual tão imutável quanto a missa católica” (CIMENT, 1973, p. 38-39).

Ideais políticos se misturam a ideais artísticos vindos da União Soviética como o método Stanislavski, que chegou aos Estados Unidos em 1925. O elemento central de sua concepção artística é o realismo centrado na interpretação dos atores. O famoso “método” que Kazan viu pela primeira vez com Harold Clurman e Lee Strasberg no Group Theatre baseava-se na veracidade da interpretação. O ator não interpreta, ele virtualmente se torna o personagem, deve pensar e reagir como ele, a partir de exercícios e da observação minuciosa: os laboratórios. Kazan torna-se um mestre na formação de atores pelo “método”. Em 1947, cria o Actor's Studio com Cheryl Crawford. Segundo Kazan "Stanislavski nos convinha porque não tornava magnífico o homem heróico, mas o herói em cada homem. Essa idéia russa da alma profunda num ser apagado combina bem com o temperamento americano” (CIMENT, 1973, p. 38-39).

É a partir de 1935, que a União Soviética, preocupada com Hitler, procura, através de seus Partidos Comunistas, armar “frentes populares” com o apoio e a adesão de várias tendências de esquerda. Para o Partido e para as frentes carregadas de "companheiros de viagem" iam comunistas e esquerdistas de vários matizes, estimulados pela situação interna e externa e a esperança numa mudança. “Em 1935, aderir ao Partido Comunista significava sustentar a justiça social, patriotismo e, realmente, moderação. Como o comunismo nas democracias ocidentais projetava uma imagem reformista democrática e antifascista em meados dos 30, sua política ou imagem atraía para suas fileiras muita gente de classe média que nunca antes, ou depois, consideraria aderir, assim pode-se afirmar que o P.C. nesses anos estava carregado de companheiros de viagem” (CAUTE, 1988, p. 196). Isso torna possível privar das práticas no interior do Partido Comunista Americano, e rejeitá-las.

Assim, tornar-se americano para Elia Kazan combina com atividade artística e militância política, termos que podem inclusive se confundir. Mas não sem conflitos. Ter pertencido ao Partido Comunista Americano entre 1934 e 1936 tem conseqüências bem mais profundas em sua existência e em sua obra do que o futuro que teve o socialismo com a sua adesão ao PC. Kazan deixou o Partido em 1936, depois que se negou a levar para a órbita comunista alguns dos grupos amadores que dirigia.

Durante os anos 1940 Kazan torna-se um diretor de teatro consagrado na Broadway e em 1944 é chamado por Hollywood. Ele pertenceu a geração de cineastas que começou a filmar em meados dos anos 40 (Nicholas Ray, Joseph Losey, Robert Hossen entre outros). Esta geração é marcada por preocupações sociais e foi influenciada pelo Neo-Realismo italiano, que pregava um cinema sem artifícios, em contato direto com a realidade, fora dos estúdios, não usando atores profissionais, mas os próprios personagens retratados pelo filme.

Nos Estados Unidos, no mesmo período, já aparecem filmes cujos temas centrais colocam em evidência estas questões. Foi para fazer um cinema deste tipo que o então prestigiado diretor de teatro da Broadway é convidado para ir para Hollywood, levando sua experiência de encenações e textos realistas (Tennessee Williams, Arthur Miller, Clifford Odets e outros). Mas segundo o próprio Kazan reconheceria anos depois, esses filmes eram ainda muito edulcorados. “Zanuck (o produtor da Fox que orientava como se dosavam os ingredientes dos filmes) pegava os problemas sociais - do negro, do judeu - e transformava em histórias de amor” (CIMENT, 1973, p. 104). Apesar disso, para a época já era um avanço mostrar negros no cinema em suas próprias casas, com seus próprios problemas, e não como serviçais. Neste período Kazan fez *Laços Humanos* em 1945 sobre a puberdade numa família pobre, *O Justiceiro*, de 1947 sobre um erro judiciário, *A Luz é para todos* de 1947 sobre anti-semitismo que recebeu Oscar de melhor filme e melhor direção, e *O que a carne herda* de 1949 sobre racismo negro, o que era uma grande novidade.

Se o fim da guerra trouxe uma maior preocupação com estes temas, é também quando se inicia o colapso dos grandes estúdios de Hollywood. Segundo Jean Douchet, a queda do mito hollywoodiano estava ligada ao "traumatismo provocado pela caça às bruxas, o clima de medo, as crises de consciência, as baixezas e indignidades que suscitou, e que romperam qualquer veleidade de audácia criativa verdadeira. (...) Pela primeira vez Hollywood vai ser confrontada com a brutalidade do fato político e não pode ir contra o conformismo moral ambiente. Suas mudanças, sobretudo para concorrer com a TV vão ser jogadas ao nível dos gêneros.” (DOUCHET, 1987, p. 181). Douchet conclui que este foi um efeito irônico do macartismo que "querendo fortificar a fé inquebrantável na América, então no apogeu do seu poder, acorda a inquietação e a crise de confiança. Todos os filmes importantes dos anos 50 e 60 tratam da vulnerabilidade das certezas e da ambiguidade da moral, entre os cineastas mais jovens, como Nicholas Ray, Mankiewicz, Billy Wilder, Losey, Preminger, Kazan, Minnelli,

Huston, Fuller, etc e também os antigos Cukor, Sternberg, Sirk, Vidor, Hawks, até John Ford" (DOUCHET, 1987, p. 182).

Se a ambiguidade se tornava um tema mais presente, são também os perdedores e as mazelas do "sonho americano", que fazem sua entrada nas telas. Passa-se ainda a criticar desde o sistema político corrupto - *A Grande Ilusão* de Robert Rossen (*All The King's Men*), de 1949, à questão dos índios mostrada agora sob outro ângulo, como em *Crepúsculo de uma Raça*, de John Ford.

Por outro lado, se o realismo é característico dessa geração de cineastas, a influência do método Stanislavki sobre o trabalho de Kazan é fundamental. O "método" é a forma de trazer para a tela a essência de cada personagem e situação. A encenação centra-se na direção de atores. Disso resulta uma alta carga dramática e emotiva que permite que a sensualidade aflore. Como Kazan lida com diferentes visões de mundo que querem se impor umas sobre as outras, acaba por encenar o próprio desejo. Não apenas aquele circunscrito à sexualidade, mas o desejo de converter o outro à sua verdade. Desta forma, ao confrontar os indivíduos em situações históricas limite, faz chocar não apenas visões de mundo, conceitos éticos e morais, mas, sobretudo desejos, em toda a sua extensão.

E a forma de colocar esses elementos em ação é o conflito.

O conflito como motor da ação

Kazan é um autor moderno. O conflito nos seus filmes se explicita já na primeira cena. Não há neles a estruturação clássica do cinema americano, de uma situação que começa bem, uma organicamente, e que se quebra com a entrada de elementos estranhos, para no final se restabelecer. Essa estrutura remonta a Griffith. Em Kazan isso não acontece. Todo início de filme já engendra uma situação de crise de valores e mudança.

Sindicato de Ladrões (1954), por exemplo, introduz o espectador numa situação arbitrária. Um homem que "falou" vai ser morto pelo sindicato corrupto que controla o porto. Terry Malloy é a isca deste assassinato. A ação do filme consiste nas pressões que Malloy, culpabilizado por seu ato, recebe para calar-se ou revelar o que sabe e contribuir para corrigir a situação (aderindo, nesta segunda hipótese, à causa certa, mas não justa, na medida em que implica delação). Neste processo de denúncia, Malloy se deixa levar pelo amor, pela culpa e pela consciência que lhe traz Edie Dolan, irmã do homem a quem ajudou a empurrar para a morte, revelando a uma comissão criminal tudo o que sabia sobre a gangue. Mas o processo não é de mão única, não se trata de

trazer a luz àqueles que estão na escuridão, de converter o mau em bom. Porque se Terry muda, Edie, a moça cheia de princípios, educada em colégio de freiras, também é atraída pela sensualidade de Terry, pela sua inconsciência, pelo caos e tudo de que foi protegida. A ambivalência está sempre presente.

A corrupção nos sindicatos portuários, presente nos Estados Unidos naquele momento havia sido denunciada numa série de artigos do jornalista Malcom Johnson em 1950, onde expunha o controle que era exercido sobre os trabalhadores, as condições iníquas a que eram submetidos para poder trabalhar e a lei do silêncio que os gangsters impunham através de ameaças de morte, evitando investigações.

Kazan aborda esta situação colocando o personagem principal dividido entre a obediência à lei do silêncio, o que beneficiaria o sindicato, e a necessidade de colaborar com o poder público para que, denunciando os culpados, a justiça pudesse atuar. O paralelo com a colaboração de Kazan é nítido, mas é possível se estender pela América durante a Guerra Fria, pelo combate aos comunistas e pela vigência dos macartistas no poder. A livre expressão do pensamento é uma realidade suspensa. A ela se sobrepõem a força e o arbítrio, quebrados apenas pela consciência individual que conduz à verdade e à mudança pela exposição dos fatos.

Pânico nas ruas (Panic in the Streets), de 1950, mostra a investigação policial de um estrangeiro que entrou ilegalmente no país e foi assassinado. Ele estava com peste. Assim, o motivo da perseguição é capturar aqueles que tiveram contato com ele para impedir que o país seja atingido por uma epidemia trazida de fora. Ocorre que durante a própria investigação, levada a cabo pela polícia e por um funcionário da saúde pública, se explicitam as mazelas da burocracia, do poder, e da própria comunidade que dificultam a investigação. Assim, aquilo que vem de fora, é perigoso, assustador e que põe em risco a comunidade, tem também suas possibilidades reparadoras, na medida em que obriga os indivíduos a verem aquilo que não viam. O susto, a intromissão do mal, da peste e do estrangeiro são, afinal, apesar das dores, regeneradores. Quando a verdade se expõe ela permite a mudança. A crítica, o olhar do estrangeiro e do artista são imprescindíveis para a saúde da sociedade. A crença de Kazan na exposição do que julga ser a verdade como elemento regenerador é anterior a 1952, anterior à sua delação.

Rio Violento, de 1960, abre com imagem de um filme de propaganda do governo de Roosevelt, *The River*, de Pare Lorentz, de 1933, mostrando as enchentes do rio Tennessee e suas consequências dramáticas para a população. Quando Chuck Glover sai do ônibus que o trazia de Washington e põe os pés na pequena cidade, onde deve

inundar terras para fazer uma barragem, já se sabe pelo olhar dos que o rodeiam que o conflito está armado.

O filme mostra os conflitos entre o liberalismo americano e a intervenção do Estado que caracterizou algumas das ações do governo Roosevelt. Neste filme temos o choque da entrada de um “quadro” do governo de F.D.R. (Franklin Delano Roosevelt)- um intelectual nortista - numa pequena comunidade rural do sul, às margens do rio Tennessee, para impor mudanças através da instalação de uma barragem, obrigando que parte da região seja inundada. Nesta situação, homens são obrigados a abdicar de hábitos e crenças enraizadas, em nome do progresso, abrindo mão daquilo que acreditam, constitui a essência da democracia americana. Ao dar forma a este embate, Kazan mostrou diferentes concepções sobre o devir histórico e sobre a própria essência do americanismo. Como a história se faz e caminha. Ao mesmo tempo, e embaralhando essas mesmas oposições, Kazan faz com que o desajeitado intelectual e a instintiva neta da senhora sulista se apaixonem. Assim, cada um deles, ainda que originalmente em lados opostos, se tornam também solidários.

No filme, uma velha senhora se recusa a vender suas terras ao governo, advogando a seu inalienável direito de dispor de si e de sua propriedade. O filme mostra o embate entre duas ordens de verdade onde uma não pode se opor a outra, não pode eliminar a outra. Aqui não há uma verdade a ser restituída. Embora a ilha seja tomada por força policial, a defesa de uma concepção de mundo não se submete inteiramente à outra, pois deixa registros de suas marcas indeléveis.

Em *O Clamor do Sexo*, de 1962, Deanne e Bud estão se beijando ardentemente, mas Deanne interrompe o idílio, lembrando ao namorado que “não podem fazer isso”. O filme se passa em 1929 no Texas. Nele, a essência do tempo e da mudança histórica é o tema central. *O Clamor do Sexo* se preocupa em descrever o próprio trabalho do tempo, a obscura degradação e metamorfose que transforma em estranhos um casal apaixonado, um poderoso em homem acabado, um país estável em um povo à deriva, uma moral estabelecida, em moral caduca. “A destruição ou a transformação de valores, de todos os valores, esse é o eixo de um filme cujas diferentes vozes unem-se tendo por denominador comum a idéia de crise “(RIVETTE, 1962, p. 36).

Na primeira cena de *Movidos pelo ódio*, de 1969, Eddie e sua mulher acordam e se comportam como autômatos da sociedade moderna. Ao sair com seu carro esporte para o trabalho, Eddie joga o carro debaixo de um caminhão, criando um acidente que o obrigará a refazer toda a sua vida. Não há nestas cenas qualquer situação idílica ou ideal

que será interrompida por circunstâncias que lhes sejam estranhas. É na própria situação que vivem os personagens e suas contradições que se produzem os choques e as mudanças.

A história não é um conto harmônico interrompido por circunstâncias exteriores que, quando forem removidas, tornam possível a volta à harmonia. A vida é desarmônica, e mesmo na felicidade ou na ausência de conflitos as contradições estão latentes. Desta forma, a ação dos filmes vai da crise à mudança, que pode significar uma nova identidade ou não. Mas este trajeto acaba interferindo em todos os personagens, não importa se querem ou não mudar. São carregados pela dinâmica da crise cuja margem de manobra é pequena.

As mudanças em geral se engendram por triângulos. Aquele que é o objeto da mudança se deixa levar, ora para um lado, ora para outro, até ser capaz de aderir ao que lhe cabe realmente, até a tomada de consciência, que em geral, nos filmes, vem acompanhada de uma relação amorosa.

A consciência é trazida por conflitos, e pelo amor despertado por um outro, em geral sempre ligado ao lado contrário daquele que deve mudar. Mas nenhum dos lados sai imune do processo. Não é a conversão de um no outro. É a mudança dialética que incorpora elementos de ambos os lados.

A natureza é outro elemento presente e atuante nos filmes. Começa pela presença repetida de portos - faixa estreita, limite entre a terra e a água onde se passam *Pânico nas Ruas* e *Sindicato de Ladrões*. Mas se o porto é uma passagem entre a natureza e a civilização, entre o que está fora e o que está dentro, o mar, quedas de água, enchentes, água em movimentos de grande intensidade são uma constante, marcando com sua força e presença a destruição e a vivificação que produzem. Ela também, elemento ambivalente como os homens com quem se relaciona. *Rio Violento*, *À Leste do Éden*, *Clamor do Sexo*, já começam marcados pelos seus movimentos incontroláveis, pela sua força que tudo arrasta para terminarem acalmadas depois do turbilhão.

Assim, o movimento da história, é o conflito. Espaço limitado entre o que indivíduos podem e devem fazer, o respeito às singularidades que os opõem, e a impossibilidade virtual de convertê-los sem danos. Mas como “todos tem suas razões”, segundo Kazan (idéia que toma de Jean Renoir), o conflito é dialético porque, como mostram suas imagens, nada na história se destrói ou desaparece inteiramente, e as oposições convivem no mesmo plano - entendido como lugar e recorte cinematográfico. O novo impregnado pelo velho.

O cinema de Elia Kazan deixa longe as certezas que fundaram o cinema americano clássico. Deixa longe também a idéia de um mundo uno, inteligível à esquerda ou à direita. Apesar de ter sido um delator no Macartismo, o que poderia levar a filiá-lo como um conservador, seus filmes sempre causaram perplexidades nos dois campos. Salvo quando se viu obrigado a dirigir *Um homem na corda bamba*, filme explicitamente anticomunista, realizado em 1953, logo após a delação, quando o seu prestígio estava completamente abalado, manteve-se fiel às suas próprias crenças onde, ao fim e ao cabo defende a liberdade de expressão e pensamento, a crença no indivíduo, e o temor nos condutores como o inflexível comunista Fernando, que inventa e introduz na ação de *Viva Zapata* de 1950.

Mas talvez seja com *Os Visitantes* (*The Visitors*, 1972), o primeiro filme americano sobre a Guerra do Vietnã, e seu penúltimo, onde retorna ao tema da delação que podemos encontrar o seu acerto de contas definitivo: com a sua biografia e o seu país.

A ação se passa na casa de um casal que vive junto com o sogro escritor. Bill (James Woods) recebe a visita de 3 ex-companheiros do Vietnã que ele havia delatado a uma comissão militar de investigação que os conduzira à Corte Marcial por estupro, durante a invasão a uma aldeia do Vietnã do Sul, ocasião em que foram cometidas atrocidades a civis pelos soldados americanos (trata-se de uma alusão ao episódio de Mi-Lai, em 1968).

Durante a visita, os 3 rapazes - Mike, o líder (Steve Railsback) e seus dois companheiros, um porto-riquenho e um negro - se aproximam do escritor Harry Wayne. Todos acham Bill um fraco, pois se opõe à guerra. O escritor, Harry Wayne (Patrick McKey) -em alusão a John Wayne- escreve “westerns” -e histórias populares onde estes valores são cultuados. Ele alonga seu contato com os rapazes para aproveitar suas histórias. A moça, Martha (Patricia Joyce), tem um filho com Bill, mas não quer se casar com ele e sente-se atraída pelo grupo, e, sobretudo pelo líder, Mike que é o oposto do seu companheiro: violento, machista, a favor da força e ligado à idéia de que a América é um país poderoso enquanto for forte militarmente e duro com seus adversários.

Durante todo o filme Bill, que delatara anteriormente os rapazes, passa agora por seu julgamento. Tem que suportar as gozações e ameaças dos rapazes e do próprio escritor, que condenam a sua fraqueza, além de ver sua companheira também atraída pelo grupo, e questionando sua atuação no passado. No final, num jogo de sedução a

princípio ambíguo entre a moça e Mike, os 3 a estupram, imobilizando o seu companheiro que, enquanto é capaz, torna-se também violento.

Neste ato todas as crenças no poder da verdade parecem cair por terra, cedendo lugar à opressão pela força. Neste momento se defrontam dois modelos de uma América - que convivem e que durante a Guerra do Vietnã são questionados. Nesta situação limite, não haverá mudanças ou conversão dos indivíduos como se viu *Sindicato de Ladrões*.

Os Visitantes faz tabula rasa das crenças num país que tudo pode pela força e pelo progresso. Aqui se confrontam o país dos "duros" e um país que tem que se humanizar. O filme não trata de uma gangue que oprime trabalhadores, ou de comunistas infiltrados que poriam em risco a integridade do país, mas de soldados americanos que cometem atrocidades numa guerra onde eles estão presentes como "libertadores". E todos, indistintamente, saem machucados e enfraquecidos. O delator não se torna um herói. Ao contrário, o seu ato necessário, é visto como um sinal de fraqueza. Termina machucado e sozinho.

Aqui não há heróis, nem mesmo vencedores. Só sobreviventes de um mundo em extinção, que tem que mudar que tem que ser revisto. Neste sentido, Kazan já mostra o conflito no Vietnã como uma verdadeira guerra interna, onde o que está realmente em jogo é a concepção e a condução do que é a própria América.

Bibliografia:

CAUTE, David. *The Fellow Travellers - Intellectual friends of Communism*. New Haven, Yale University Press, 1988, p. 176.

CIMENT, Michel. *Kazan on Kazan*. Londres: Secler & Warburg, 1973.

CLURMAN, Harold. *The Fervent Years: The Story of the Group Theater and the Thirties*. Nova York: Hill and Wang, 1957

DOUCHET, Jean. "Télévision et Mac Carthisme". In : *L'art d'aimer*. Paris, Éditions de l'Étoile, 1987, p. 181 KAZAN, Elia. *Une Vie*. Paris : Grasset, 1988.

VEILLON, Olivier-René. *O cinema americano dos anos 50*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

RIVETTE, Jacques. "L'art du Présent". In : *Cahiers du Cinéma*, n. 135, Éditions de l'Étoile, Paris, junho 1962, pag. 36.