

## "REVISÃO DA HISTÓRIA DO CINEMA"

### Introdução

No primeiro Festival de Inverno de Ouro Preto, com certa improvisação, realizaram-se algumas sessões cinematográficas, abertas ao público. Tratava-se da Mostra do Cinema Direto, organizada em colaboração com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os filmes representavam uma tendência do cinema, que teve origem nas primeiras experiências de Louis Lumière e persistiu, com fórmulas renovadas, no célebre HOMEM DE ARAN, de Flaerty, atualizando-se nos exemplos do moderno cinema canadense.

Fora dessa programação, de caráter erudito, alguns filmes clássicos foram projetados: O ANJO AZUL, de Joseph Von Stenberg, L'AGE D'OR, de Luis Buñuel, O GENERAL, obra-prima de Buster Keaton. O sucesso foi enorme, os participantes do Festival confundindo-se com o numeroso público de Ouro Preto, que a-corria às sessões.

Essa experiência mais do que positiva levou-nos a pensar numa programação mais completa e orgânica para este ano. Dentre as opções sugeridas pelos filmes disponíveis na Cinemateca do MAM, escolhemos a que nos pareceu mais adequada a um Festival de arte e cultura: uma revisão da História do Cinema Mudo, com seu nascimento, sua evolução e seu apogeu. Entendemos que o exame atento e correto dessas obras possa trazer conclusões úteis e interessantes na assimilação de idéias sobre a arte contemporânea.

No setor plástico, o sentido da reflexão sobre CALIGARI, BALLET MECANIQUE, METROPOLIS, entre outros, é mais do que evidente. Na área musical, a ausência do som perderá dar margem a uma análise significativa, se assumida nos termos devidos. Sabemos que a maioria dos grandes filmes mudos fazia-se acompa-

nhar de partituras musicais para serem executadas simultâneamente com a projeção. O ritmo das imagens fílmicas, como querem tantos autores, pode ser abordado numa comparação com a estrutura musical.

### A realidade do filme

Desde que o "Cinematógrafo" passou a ocupar uma posição respeitável no campo de interêsse da elite intelectual, deixando de ser considerado como mero espetáculo de feira, surgiram os críticos, os estudiosos, os teóricos.

Tratava-se de analisar, através das obras que iam surgindo, as dimensões culturais e filosóficas dêsse novo meio de expressão, derivado da fotografia, mas tão comprometido com as formas de expressão artística. Teatro, ficção literária, artes plásticas, música: até que ponto o cinema lhes era subsidiário, sob que condições teria a possibilidade de ser considerado uma linguagem ou uma "arte" autônoma?

As influências sociais, econômicas e culturais de cada época, o ponto de vista pessoal adotado pelos teóricos na abordagem dos filmes que analisavam, as tendências expressivas que impregnavam êsses filmes: tantos fatores que, somando-se à extrema complexidade do fenômeno fílmico, explicam facilmente a diversidade dos rumos tomados nas tentativas de explicá-lo integralmente.

Nosso propósito não é o de analisar a evolução do pensamento sobre o cinema, sendo muito mais oportuno o ponto de vista inverso, que nos leva das OBRAS à teoria, forjada na perspectiva de conclusões pessoais. Mas acredito que uma colocação sucinta de alguns aspectos objetivos do fenômeno fílmico, obviamente não polêmicos, poderá servir àqueles participantes que tenham poucas ligações com o cinema.

A própria realidade "física" do cinema assegura-nos que é correto adotar o "fator técnico" como ponto de partida objetivo para abordar os problemas do cinema.

Por "fator técnico" entende-se a câmara cinematográfica, com suas engrenagens e acessórios, capaz de fotografar instantâneos contínuos da realidade, na proporção de 24 (16 no cinema mudo) em cada segundo. Na projeção, o fenômeno da persistência retiniana explica a ilusão de movimento. Outros fatores técnicos, incluindo a película virgem com sua gama de sensibilidades, a iluminação, o suporte fixo ou deslocável no espaço, são os responsáveis pela obtenção da IMAGEM EM MOVIMENTO que é projetada numa tela. O som é um fator que não nos interessa no momento.

#### A imagem cinematográfica

O "efeito" produzido pelo fator técnico é, portanto, essa imagem complexa, abordável teoricamente sob os mais diversos pontos de vista. Alguns autores chamam-na de IMAGEM TOTAL, entendendo-a como uma sucessão de momentos que se articulam num tempo determinado, do início ao fim da projeção de um filme. O tempo fílmico se contrapõe, assim, ao tempo real, do mesmo modo que o espaço do filme representa, através do enquadramento, uma escolha em relação ao espaço no qual existimos. Caberia aqui discorrer sobre as relações múltiplas entre "realidade" e "imagem"; tal colocação, entretanto, traria consigo uma série de problemas básicos (cinema e realidade física, limitação do filme como reprodução da realidade, cinema e mundo psicológico, tendência do cinema ao documento, autonomia do cinema, e assim por diante), cuja discussão foge aos limites desse trabalho.

Concentremo-nos apenas no fato de que a IMAGEM TOTAL é um resultado, uma composição constituída por elementos que devemos isolar do conjunto, em função da nossa análise.

#### Análise do fotograma

Se interrompermos a projeção de um filme, obtendo apenas, na tela, a imagem de um instantâneo ou fotograma, estaremos abstraído do movimento cinematográfico. Essa projeção, que equivale, embora não seja idêntica, a um instantâneo fotográfico,

nos dá ensêjo para uma série de considerações preliminares. Encontramos aí, antes de mais nada, um enquadramento, uma seleção de determinado aspecto da realidade. É uma composição de caráter plástico, com sua iluminação precisa. Descobrimos, no plano bidimensional, uma distribuição em profundidade dos "objetos" fotografados, num efeito de perspectiva. Tantos elementos que podem ser analisados sob um ponto de vista plástico, com a condição de que não se prescindia do movimento virtual que possuem, enquanto condicionados pelo dinamismo real do filme. O caso de CALIGARI, que teremos oportunidade de examinar, é significativo a êsse propósito.

#### O elemento-base

Mas é claro que a análise do fotograma torna-se por demais insuficiente, sendo muito mais adequada a consideração do TAKE ou TOMADA como elemento-base do filme. Por tomada entende-se uma sucessão de fotogramas (portanto, uma extensão de película) filmados de uma só vez pela câmara. O filme, se o compararmos a um mosaico, é formado por um conjunto dessas tomadas ou unidades que, devidamente articuladas conforme uma determinada estrutura, vão constituir a IMAGEM TOTAL a que nos referimos.

É fácil entender, dentro da perspectiva apresentada, que a tomada pode ser analisada sob dois pontos de vista: isoladamente, como unidade que é, e em função das tomadas que a precedem e a seguem, como elementos constituinte de um conjunto.

Considerada isoladamente, a tomada pode ser vista sob múltiplos aspectos, dos quais enumeramos apenas dois:

- a) como figura ou imagem de um "objeto" - fixo ou móvel - que foi enquadrado e reproduzido pela câmara; o cineasta seleciona e aborda a realidade numa perspectiva própria, onde pode estar implícita sua visão do mundo;
- b) como unidade expressiva cinematográfica, através da posição da câmara (fixa ou móvel) adotada pelo cineasta; a revisão da História do Cinema vai nos mostrar, precisamente, a conquista progressiva dessa expressão através do filme.

Se passarmos a ver a tomada como elemento de um con-

junto, entraremos no campo da MONTAGEM, que é considerada por muitos teóricos como a realidade essencial do cinema, o polêmico "específico fílmico". Não cabendo aqui discutir sobre a atualidade do problema, será útil, entretanto, mencionar brevemente o modo pelo qual dois teóricos clássicos encaram a montagem.

Pudovkin entende-a como um encadeamento, em função de uma progressão capaz de desenvolver um tema e comunicá-lo ao espectador. Para Eisenstein, a montagem é um conflito de tomadas. Do encontro de duas unidades concretas ( a imagem é concreta, individual, sensível) nasce uma terceira entidade, de caráter abstrato, diferente daquilo que as duas tomadas continham: é o cinema intelectual, preconizado por Eisenstein. Seu exemplo mais conhecido:

tomada 1: imagem de mulher vestida de preto  
 tomada 2: imagem de um túmulo coberto de flores  
 resultado: conceito de viuvez, que não estava implícito nem em 1 nem em 2.

No cinema primitivo, a montagem apenas servia à sucessão de "quadros", como cenas de uma peça teatral. Aos poucos, num processo lento, passou a permitir a narração alternada ou simultânea de situações, a elipse de espaço e de tempo, a volta ao passado, a modificação rítmica de pontos de vista em relação ao "objeto" filmado: tantos recursos que vêm enriquecendo a expressão através do cinema.

Notemos de passagem que são múltiplos os níveis de significação que uma tomada pode possuir, isoladamente ou em função da montagem. No filme BELLE DE JOUR, de Luis Buñuel, há uma tomada que nos mostra uma menina recusando-se a receber sua primeira comunhão. Essa primeira constatação é óbvia. Mas outros significados podem ser descobertos em função, por exemplo, do "momento" em que a tomada foi inserida no filme, ou dos temas que se repetem na obra do cineasta. Num filme como PERSONNA, de Bergman, a gama de significados é muito maior, tornando-se necessária uma inicia

ção, inclusive para se apreender o sentido material da cena: o espectador que não conhece uma câmara cinematográfica deixará de compreender as sequências que foram inseridas no início, no meio e no fim da película.

### A estrutura

Tôdas essas observações nos levam a destacar - para o cineasta que realiza e para o crítico que analisa - a importância fundamental da estrutura, ou seja, da organização, em função expressiva, de todos os elementos que vão constituir ou constituem um filme. De Louis Lumière a Jean Luc Godard, de Georges Méliès a Frederico Fellini, todos os filmes realizados até hoje propõem-se comunicar algo a um eventual espectador, todos eles são veículos que expressam ou pretendem expressar uma idéia. Essa "idéia" poderá ser uma estória, ou uma estória servindo de pretexto à manifestação de uma problemática, ou uma vivência pessoal, ou a constatação de uma realidade. Criação fantasiosa da mente humana ou simples documentação, com o máximo de objetividade: sempre haverá uma idéia a transmitir através do filme, mesmo quando ditada pela ambição comercial do produtor.

Se o filme tem por objetivo a comunicação de uma idéia, ou de um conjunto de idéias, todos os seus múltiplos elementos deverão ser estruturados em função dessa meta. A negação da estrutura, entendida como princípio para se fazer ou se criticar um filme, não passa de expediente medíocre e cômodo, por parte daqueles que não querem ter o trabalho de abordá-la. Com essa afirmação, não estamos defendendo os filmes lineares ou "clássicos"; a própria expressão dos fatos exige a presença de uma organização coerente e precisa, adequada à idéia que se pretende comunicar.

Um filme, nas suas dimensões de espaço-tempo, é constituído através de situações que são vividas por personagens. Em termos gerais, encontraremos uma apresentação, determinados conflitos e um desfêcho, convencional ou não. Ordenando e definindo as situações fílmicas, a estrutura permitirá o desenvolvimento

coerente dos personagens, a colocação das figuras secundárias, a descoberta de pretextos narrativos, o encontro de lugares e de tipos adequados e assim por diante. Em síntese, a estrutura não é o filme, mas é fator essencial para que êste seja uma UNIDADE, que é condição básica para que a obra torne-se expressiva, ou, eventualmente, artística.

Existem afinidades entre a estrutura do filme e a do romance ou da música; aproximações semelhantes manifestam-se entre a composição plástica e o enquadramento cinematográfico. A comparação entre essas diversas formas de expressão - sobretudo em função da estrutura - constituirá um importante subsídio para a abordagem adequada - nos planos histórico, prático e teórico - do fenômeno cinematográfico.

\* \* \*

A revisão da História do Cinema, embora não sendo completa, poderá fornecer muitos temas de reflexão, apoiando-se nas idéias acima sugeridas. E, por outro lado, esclarecer de maneira orgânica muitas dúvidas e perplexidades que existem em relação ao cinema contemporâneo.

O texto que segue tem um caráter nitidamente didático e foi concebido na forma de apostilas escolares. Daí a liberdade na citação e na adaptação de textos, sem a preocupação de ferir direitos autorais. Como apostila escolar é que deverá ser lido e usado pelos participantes do II Festival de Inverno.

Quero agradecer a colaboração do Professor Luiz Gonzaga Teixeira que redigiu alguns dos textos. E à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que colocou à nossa disposição quase todos os filmes que serão exibidos. Um agradecimento especial cabe ao Sr. Rosendo Marinho, pelo empréstimo do filme *Social Secretary (Homens Malditos)*, que será exibido numa sessão especial.

Belo Horizonte, junho de 1968

- José Tavares de Barros -

/jrc

## I - LOUIS LUMIÈRE - as primeiras imagens em movimento -

### Momentos essenciais

1. Louis Lumière era fotógrafo e não precisou estudar detidamente os zootrópios (aparelhos primitivos) para construir o seu cinematógrafo. Os seus filmes têm um caráter original: são fotografias em movimento projetadas numa tela. Realizando em 1895 algumas dúzias de filmes, escolheu os seus assuntos como os fotógrafos amadores, que haviam garantido a prosperidade de sua fábrica de produtos fotográficos. A sua técnica, porém, era apurada: foi ele um dos melhores fotógrafos de seu tempo, um especialista do instantâneo, pois tinha o sentido aprimorado da composição e do enquadramento do assunto.

2. O primeiro filme de L., "La Sortie des Usines", foi projetado durante uma conferência sobre o desenvolvimento da indústria fotográfica na França (Observar a diferença com relação a Georges Méliès: seus filmes eram feitos para as barracas de feira, como espetáculo popular). Operárias e operários desfilavam, depois vinham os patrões numa vitória puxada por dois cavalos; finalmente, o porteiro fechava os portões da Fábrica.

3. Os dois filmes de L., célebres e imitados, "L'Arrivée d'un Train" e "L'Arroseur Arrosé", continham em germe a possibilidade de importantes desenvolvimentos ulteriores. Em "L'Arrivée d'un Train", a locomotiva vinha do fundo da tela e avançava sobre os espectadores, que se assustavam, temendo ser esmagados. Identificavam assim a sua visão à da câmera: esta tornava-se, pela primeira vez, uma personagem do drama. Nesse filme, L. utilizara todos os recursos de uma objetiva de grande profundidade de campo.

"L'Arroseur Arrosé" não tem as qualidades técnicas do filme anteriormente citado. Mas seu argumento assegurou-lhe êxito. Um jardineiro rega as plantas de um jardim. Aparece um rapazola que pisca na mangueira, interrompendo o fluxo da água. Quando o jardineiro vai examinar a agulheta, o rapaz tira o pé da mangueira e o homem leva um jato de água. O filme termina com o rapazola levand-



do umas palmadas. A realização técnica não é muito boa; fotografia acinzentada, enquadramento medíocre, paisagem natural confusa. Mas o filme triunfou pelo seu famoso "gag"; o êxito da primeira narração através do cinema abriu caminho para a arte do filme.

4. L. nunca admitiu a encenação nem empregou atôres: os seus argumentos (quando os havia) eram interpretados por seus parentes, empregados ou amigos. Mas sua obra distingue-se, sobretudo, pelas filmagens de caráter documentário, com cinegrafistas que, a seu mando, espalharam-se por todo o mundo. Eram as "atualidades", os jornais da tela que estavam sendo criados.

5. A montagem desenvolveu-se com as necessidades das grandes reportagens fotográficas. A primeira de que se tem conhecimento é "Le Couronnement du Tsar Nicolas II", realizada na primavera de 1896. Uma dúzia de filmes, admiravelmente enquadrados, contam o acontecimento através de seus principais episódios, como o fizeram os repórteres fotográficos, que inauguravam essa profissão. Tal descrição nada deve ao teatro; se ela emprega meios de outra arte, são os do desenho, que há muito tempo vinha descrevendo os principais episódios das cerimônias oficiais.

6. No plano técnico, devem-se aos operadores Lumière aquisições importantes: primeiras trucagens e primeiros "travellings".

Desde janeiro de 1896, no "Grand Café", projetava-se "La Démolition d'un Mur" às avessas. Por um processo já empregado em aparelhos primitivos, a parede parecia reconstituir-se bruscamente e erquer-se de uma nuvem de poeira. Mais tarde, em "Les Bains de Diane à Milan", trucado de modo idêntico, os mergulhadores saíam da água com os pés em primeiro lugar e pulavam rapidamente sobre os trampolins. Mais futuro, entretanto, teria o "travelling" inventado em Veneza, na primavera de 1896.

"Voltando para o hotel, de gôndola", conta o cinegrafista Prômio, "olhava correrem as margens em frente do batel, e pensava que se o cinema permite reproduzir os objetos móveis, poder-se-ia

talvez inverter a proposição e reproduzir, com o auxílio do cinema móvel, os objetos imóveis". Pela primeira vez, a câmera punha-se em movimento. O êxito do processo foi grande; filmaram-se cenas com a câmera colocada em trens, em balões, em elevadores. Porém a aplicação do "travelling" pelos cinegrafistas Lumière limitou-se ao documentário. O mesmo acontecerá com a panorâmica, utilizada por Dickson em 1896.

7. Após dezoito meses de sucesso, os espectadores abandonam o Cinematógrafo. A fórmula puramente demonstrativa das fotografias animadas durante um ou dois minutos, cuja arte se limitava à escolha do assunto, ao enquadramento e à iluminação, conduziu o filme a um impasse. A Sociedade Lumière limitou-se à venda de aparelhos e de cópias de uma reserva já considerável de filmes.

E o cinema saíria do impasse aprendendo a contar uma história, à maneira do teatro. Foi o que fez Georges Méliès.

(transcrito e adaptado de HISTÓRIA DO CINEMA MUNDIAL, Georges Sadoul, Martins, São Paulo, 1963, pgs. 20-25).

## II. GEORGES MÉLIÈS - o criador do espetáculo cinematográfico -

### Momentos essenciais de sua obra

1. Diretor, durante 10 anos, do "Teatro Robert Houdin", pequena sala reservada ao ilusionismo e fundada pelo ilustre prestidigitador. Méliès vivia de rendas, na abundância; além disso, o teatro rendia-lhe muito dinheiro.
2. Ao assistir a primeira representação cinematográfica no Grand Café, M. ficou maravilhado. Propôs a Antoine Lumière - o fato é célebre - comprar o aparelho de seu filho. O industrial respondeu-lhe que o sucesso do cinematógrafo seria passageiro (com efeito, a fórmula de Lumière duraria dezoito meses), e que ele pretendia guardar para si o lucro da invenção. Nisso Lumière também teve razão: haviam-lhe oferecido mil luíses; em um ano, o cinematógrafo rendeu-lhe cem vezes mais.
3. Algum tempo depois, M. comprou um projetor em Londres e mil e quatrocentos luíses de película virgem à Kodak. Seus oitenta primeiros filmes (todos muito curtos) não têm originalidade alguma; em grande parte simplesmente imitam Lumière.
4. Inicia-se a criação original de M. quando ele aborda a truca-gem. A primeira trucagem aconteceu por acaso, durante uma filmagem na Praça da Ópera. Houve uma interrupção da filmagem e, ao projetar seu filme, M. observou um ônibus transformar-se repentinamente num carro funerário. Essa descoberta ocasional vai praticamente orientar toda a linha principal da obra do cineasta. Em outubro de 1896, M. realizou seu primeiro filme de trucagem: "L'escamotage d'une Dame", ainda filmado ao ar livre.
5. M. foi também o primeiro a adaptar ao cinema as maquetes, utilizando também filmagens através de um aquário; em "L'Homme à la Tête de Caoutchouc" encontramos um "travelling", usado como trucagem. É importante frisar, entretanto, que M. empregava o truque como um fim, para surpreender o espectador, e não propriamente

como um meio de expressão.

6. O traço genial de M., segundo Georges Sadoul, foi o emprêgo sig-  
temático no cinema da maioria dos recursos do teatro: argumento,  
atores, trajes, maquilagem, cenografia, maquinaria, divisão em ce-  
nas ou quadros, etc... "O estúdio de poses", escreveu Méliès, "é  
a combinação do estúdio do fotógrafo" (do qual adotara o arranjo),  
"e a do palco teatral" (cuja maquinaria voltava a usar). O sol,  
única fonte luminosa, penetrava pelo teto e pelas paredes de vidro.  
A montagem, para M., não é empregada como mudança de planos ou de  
pontos de vista: seus filmes compõem-se de quadros, entendidos  
numa perspectiva teatral. De 1900 a 1912 - praticamente o fim de  
sua carreira - a evolução de M. é imperceptível: ele continua fiel  
à sua estética, a do teatro filmado.

7. O filme mais significativo da obra de M. é o famoso "VOYAGE  
DANS LA LUNE", que serviu de modelo para muitos imitadores. Adap-  
tando dois romances célebres de Júlio Verne e de H.G.Wells, M. im-  
primiu no filme o seu estilo próprio: humor fácil e comunicativo,  
imaginação pueril e encantadora. Alguns astrônomos reunidos, ves-  
tidos como astrólogos, decidem fazer uma viagem à lua. Visitam  
uma fábrica, cujas máquinas são complicadas e ingênuas. Do alto de  
um terraço, assistem à fundição de um canhão. Bonitas marinheiras  
de encantos opulentos trazem o obus dentro do qual os exploradores  
se instalam; carrega-se o canhão e atea-se fogo.

Aquí se situa a única verdadeira sequência de "Voyage dans la  
lune". Vê-se uma lua de gesso, em direção da qual a câmera avança  
em "travelling". A lua recebe o obus em cheio no olho (substitui-  
ção de maquetes.) Por fim, mudança à vista: o obus caiu na planí-  
cie das crateras, os exploradores saem do veículo sideral para ad-  
mirar o "lunar" da terra.

As cenas seguintes introduzem um tema que M. repetirá muitas  
vêzes: o desfile dos planetas e das constelações... Os astros su-  
cedem-se por sobreimpressão no fundo negro de um cenário; enquan-  
to os exploradores, deitados, dormem e sonham. O frio os acorda o

os obriga a penetrar nas cavernas. Aí encontram cogumelos gigantes, um rei lunar e selenitas semelhantes a crustáceos. Os exploradores capturados fogem, encontram o obus e descem para a terra, de pára-quedas. Depois de uma pequena viagem submarina, o filme termina em apoteose, com a inauguração de uma estátua grotesca.

8. O êxito deste filme assinalou a vitória da encenação sobre o cinema ao ar livre, de Lumière. A amortização do capital empregado já exigia que o cinema se tornasse um comércio internacional. Naquele tempo, os filmes nunca eram alugados, e sim vendidos. Com a venda de cópias em território francês, M., provavelmente, cobriu todos os gastos. O êxito foi ainda maior nos Estados Unidos. Vendiam-se centenas de cópias, o que causou surpresa a M.: ele enviava apenas cinco ou seis cópias. Nessa época, a propriedade artística era pouco respeitada naquele país. Edison, a Biograph, e outros haviam feito internegativos de "Voyage dans la lune" e venderam dezenas de contratipos de um filme cuja realização nada lhes custara. Edison empreendeu sem escrúpulo a contrafação, acreditando desse modo reaver o que era seu: os filmes de M. empregavam a perfuração que ele inventara.

9. Cinco anos depois "Voyage dans la lune", o destino de M. já estava fixado, e seria fácil prever que ele morreria na miséria. Depois de 1914, M. vendeu os seus negativos ao peso; suas obras-primas foram transformadas em pentes e escovas de dentes; esse homem, outrora rico, tornou-se arrendador de um quiosque de brinquedos, instalado na estação de Montparnasse. Por volta de 1928, alguns jornalistas o descobriram, sagraram-no precursor e poeta. E M. acabou num asilo de velhos, onde morreu em 1938.

(transcrito e adaptado de HISTÓRIA DO CINEMA mundial, Georges Sadoul, volume I, Martins, São Paulo, 1963 - pgs. 26-38 e 59).

Os nomes de Lumière e de Méliès são frequentemente associados a duas maneiras de expressão cinematográfica, uma tendendo para o naturalismo, e a outra, para o artificialismo. Esta classificação é, de certa forma, viável, embora subestime a contribuição pioneira de Méliès. Na realidade, os Lumière eram apenas artesãos que demonstravam aqui e acolá o poder magnético da tela. Méliès foi o primeiro artista consciente que tentou dominar este poder. Ele descobriu que o cinema era uma nova maneira de ver, de interpretar, assim como de deturpar a realidade, de acordo com a vontade do criador. Seu virtuosismo técnico forneceu os primeiros recursos para a elaboração da imaginação cinematográfica.

Méliès abriu o caminho, mas ele mesmo não conseguiria libertar-se das tradições teatrais de seu tempo. Costumava dizer que no cinema é possível fazer o impossível; contudo, o campo de suas possibilidades estava limitado à sua concepção do filme como uma sucessão de cenas de teatro. Sua obra revela o conflito entre a realidade e a ilusão novelesca, o qual haveria de estar presente em todo o desenvolvimento do cinema. Todos os seus recursos técnicos, suas transformações, suas trucagens milagrosas, a movimentação de objetos inanimados e o emprêgo de fusões e escurecimentos mostram que a arte cinematográfica faz muito mais do que copiar o que o olho humano vê. Entretanto, na tentativa de conferir ordem e significação a esta nova visão, Méliès escravizou a si mesmo e, de certa forma, os seus sucessores, à concepção dramática de seu tempo.

(transcrito e adaptado de O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO CINEMA, John Howard Lawson, Civilização Brasileira, Rio, 1967 - pags. 22 e 23).

\* \* \*

### III - O "Film d'art": "L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE"

O cinema estava em crise em 1907... O público desertara das salas, afirmando que ver um filme equivalia a ver todos os filmes. Mas, se os produtores, para enfrentarem a crise, se reuniam em congressos, formando cartéis e estabelecendo monopólios, havia também os que acreditavam ser a ocasião propícia para tentar novos caminhos para o cinema. Além disso, o orgulho francês, acentuado nos anos que precederam a guerra de 1914, não via com bons olhos as imagens plébéias com que a França alimentava as telas do mundo inteiro. A França tinha obrigação de fazer algo digno de sua tradição cultural. Era necessário elevar o cinema ao mesmo nível atingido pelas artes tradicionais.

Destas duas preocupações, a de fazer algo de novo e a de enobrecer uma arte eminentemente popular, é que provém o "film d'art".

Dois historiadores do cinema, Bardèche e Brasilach, viram "L'assassinat du Duc de Guise" como uma "... reconstituição histórica que permanece hoje como um imperecível monumento de grandiloquência e de tolice". Até hoje, com nuances diversas, esta é a opinião generalizada a respeito dos "films d'art". Esta noção, bem como a de que o "film d'art" não passa de um registro mecânico do teatro da época, além de ser superficial, é errônea, e só pode ser atribuída à irresistível tendência dos historiadores a compilarem opiniões uns dos outros, e ao desprezo que votam ao exame do documento, do filme em si. Não há nada mais falso que a célebre associação de "filme d'art" com interpretação teatral e mau gosto. Em "L'assassinat" o jogo dos atores é espantosamente sóbrio se comparado com os filmes da época ou mesmo com muitos dos que lhe são posteriores. E o excepcional bom gosto das roupagens e os cuidados de reconstituição da cenografia, embora ainda muito influenciada pela concepção cenográfica teatral, nos colocam em contacto com uma obra amadurecida e requintada.

(transcrito e adaptado de HISTÓRIA DO CINEMA FRANCÊS publicado na CINEMATECA BRASILEIRA = artigo de Gustavo Dahl - pg. 18).

Em dezembro de 1908, no cinema Charras, a estréia do filme de arte atraiu toda Paris das letras e artes. No intervalo, Charles Pathé precipitou-se ao encontro de Laffitte (o fundador da sociedade produtora dos filmes de arte) para dizer-lhe: "O senhor é mais forte do que nós". Entusiasmo tanto mais compreensível, porquanto o industrial adquirira a exclusividade dos filmes de arte. O êxito da noite foi "L'assassinat du Duc de Guise", dirigido por Le Bargy e Calmettes, com argumento de Lavedan, música de Saint-Saens e interpretação de Le Bargy, Albert Lambert, Gabrielle Robinne e Berthe Bovy.

A história de Lavedan, muito hábil, foi em suma uma nova história de um crime; a violência sanguinolenta era um condimento de efeito certo numa história muí universalmente conhecida e que, embora sem palavras, todos compreendiam.

Os espectadores de 1928 riram muito desse filme célebre. Acontece porém que nós hoje rimos de algumas obras-primas de 1928. No entanto, Le Bargy, ator inteligente, refletira sobre os problemas da arte muda. Quisera substituir a palavra pela mímica, sem cair nas convenções da pantomima ou na gesticulação. Impôs à sua companhia gestos lentos, medidos, expressivos. E a quase imobilidade que adotou contrasta com a agitação dos personagens de Méliès. Le Bargy trabalhou muito a sua composição de um rei velhaco e traidor, e sua pesquisa é excessiva, até mesmo na sobriedade, comparável à "sobriedade" de Jannings ou de Charles Laughton. Assim, devemos recorrer a Jasset para compreender que esse estudo psicológico de um personagem era então uma grande novidade no cinema. Por isso, o ensinamento de Le Bargy serviu às escolas estrangeiras e, sobretudo, aos americanos; por isso, "L'assassinat du Duc de Guise" foi saudado por Griffith e, mais tarde, por Carl Dreyer, como uma obra-prima.

(transcrito e adaptado de HISTÓRIA DO CINEMA MUNDIAL volume I, Georges Sadoul - Martins - São Paulo - 1963 - pgs 71 e 72.)



- A conquista da expressão- David Wark GRIFFITH -

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO ( The birth of a nation)

Ficha técnica: THE BIRTH OF A NATION - Direção e roteiro:

David Wark Griffith, baseado nos romances "The clansman"

e "The leopard's spots" do Rev. Thomas Dixon Jr. -

Fotografia de William Bitzer - Intertração: Lilian

Gish, Mae Marsh, Wallace Reid e outros - Produção:

Epoch Pictures, 1914 - 1915.

\* \* \*

O roteiro do filme foi tirado de dois péssimos romances, escritos para glorificar a famosa organização do Ku-Klux-Klan. O custo da produção subiu a mais de cem mil dólares. Os mil e quinhentos "planos" (takes) de "Birth of a Nation", cuidadosamente montados sob a direção de Griffith, constituíram um filme de doze rolos, cuja projeção durava quase três horas. Segundo um costume europeu, encomendou-se uma partitura especial ao compositor J.C. Breil. Além da batalha de Petersburgo, outros trechos sensacionais do filme foram<sup>a</sup> reconstituição fiel do assassinio do presidente Lincoln, as sessões de um parlamento negro, o assassinio de uma jovem branca por um negro lascivo, o salvamento, na última hora, da inocente família Cameron pela Ku-Klux-Klan.

A carreira do filme foi marcada por violentos incidentes, destacando-se o protesto da "Associação pelo Progresso da Gente de Côr" contra essa "tentativa premeditada de descrever dez milhões de norte-americanos como feras". Em numerosas cidades, as primeiras apresentações do filme provocaram violentos tumultos. Houve feridos e até mesmo mortos...

"Birth of a nation" manifesta um violento racismo que deixa bem longe o do romance de êxito... "E o vento levou". Os negros aparecem como escravos cegos ou criminosos estúpidos dominados pela obsessão do roubo, da violação e do assassinio. O Klan, por sua vez, é representado como o heróico exército dos norte-americanos honestos. Dever-se-á por isso julgar Griffith,

filho de uma família arruinada pela guerra da Secessão, como "fascista"? Seria simplificar os dados do problema. Seu racismo sulista - em que se exaspera um sentimento espalhado por toda a parte nos Estados Unidos - é dificilmente tolerável nos países latinos em que a Revolução francesa destruiu em parte o preconceito de cor. Griffith, porém odeia a opressão quando ela é exercida pelos brancos sobre os brancos; fora da questão negra, torna-se humanitário, apaixonado pelo progresso, sinceramente idealista.

A obra de Griffith, exibida nos cinemas de dois dólares a poltrona, provara sobejamente existir nos Estados Unidos um público capaz de amortizar produções muito dispendiosas. O caminho estava aberto para as superproduções e para os salários fabulosos.

No plano artístico, a importância de Birth of a Nation era igualmente considerável. O roteiro tem uma bela pureza de linhas, e a narração, muito ritmada, apresentava uma admirável progressão dramática. Suas duas mais belas passagens são a batalha de Petersburgo e o suicídio de Flora Cameron.

A Batalha de Petersburgo é um modelo de amplitude e de adequada manipulação das massas. Inicia-se pela vista de uma família refugiada numa colina, que aparece inicialmente em uma máscara circular. Segundo a moda da época, hoje inteiramente em desuso, Griffith utilizava largamente as máscaras, para romper a monotonia retangular da tela. A máscara desloca-se para o vale e distinguem-se os exércitos marchando em fileiras para a batalha. A sequência desenvolve-se - de acordo com a regra griffithiana da ubiquidade - em três lugares diferentes: Atlanta em chamas, o quarto em que a família Cameron ouve angustiada os ruídos do combate e, sobretudo, o campo de batalha, onde o "pequeno coronel" luta desesperadamente.

Griffith alternava com arte consumada e nova os planos muito afastados ( a marcha dos exércitos) e os planos muito próximos ( a mão que partilha os grãos torrados, últimas reservas

sulistas). Frequentemente as imagens atingem a epopéia: o "pequeno coronel" fincando a bandeira na boca de um canhão, os vastos desdobramentos do exército numa paisagem impregnada de fumaça. Pensa-se em "Guerra e Paz" de Tolstoi ou, mais ainda, no Victor Hugo de "Os Miseráveis". No entanto, a psicologia dos heróis griffithianos é bastante sumária.

A sequência de Flora Cameron põe em cena três pessoas: o negro, a mocinha (Mae Marsh) e seu irmão, o "pequeno coronel", que em vão tenta salvá-la. Logo que a ingênua, com exuberante des- preocupação, deixa a casa parterna e envereda pela floresta, uma surpreendente fotografia de Billy Bitzer faz pressentir o drama: uma luz turva banha um matagal atravancado de galhos mortos, os- sadas vegetais. O aspecto selvagem do cenário acentua-se, o espec- tador descobre extensões de rochedos, precipícios românticos. Os galhos entravam a fuga de Mae Marsh, cujo corpo jovem esmaga-se no abismo. Sobre o seu cadáver, o coronelzinho jura fundar, para sua vingança, a Ku-Klux-Klan.

Mesmo quando o racismo de Griffith nos revolta, o es- pectador impressiona-se com a beleza das imagens e a absoluta per- feição de sua montagem. Elas se superam no final do filme, quan- do se alternam a cavalgada branca do Klan e as angústias dos Ca- meron, sitiados por um exército negro. Na introdução desse final, as imagens sucedem-se numa ordem que se tornará clássica: plano muito afastado da cabana solitária na planície; plano mais aproxi- mado do exterior, vista geral do interior, planos americanos dos diversos heróis, grandes primeiros planos de objetos. Essa expo- sição clássica por aumentos sucessivos lembra os processos de cer- tos romancistas do século XIX. Griffith respondia outrora aos dirigentes da Biograph, assustados por suas audácias muito dis- tantes das convenções teatrais: Dickens escrevia do mesmo modo que eu atualmente procedo; a única diferença é que esta história é em imagens". Estas dialéticas do homem e da paisagem, do artifi- cio e da natureza, continuam lições que os suecos, melhor que

ninguém, iriam aproveitar. Essas imagens perfeitas não fazem perdoar a hediondez do cromo que conclui o filme e que representa o Moloque da guerra devorando as suas vítimas humanas. O mau gosto de Griffith aparece aí em sua pesada crueza. Há nesse vigoroso autodidata uma ingenuidade que não raro incomoda os espíritos europeus, principalmente quando ela não se alia, como nessa imagem, a uma generosidade evidente.

(transcrito e adaptado de HISTÓRIA DO CINEMA MUNDIAL, vol. I - Georges Sadoul, Matins, 1963 - pgs 116 a 120).

- A COMÉDIA PRIMITIVA FRANCESA

O filme cômico surgiu praticamente com o Cinema. Juntamente com suas "tomadas de vista da realidade", seus inventores, os Irmãos Lumière filmaram, para a exibição em seu Cinematógrafo, ainda no século passado, a ingênua brincadeira do jardineiro regado - "L'Arroseur Arrosé", inaugurando assim a "gag" (pequena situação de efeito cômico) no Cinema.

Com o hábito da época, o tema foi muito aproveitado, inclusive por um dos primeiros diretores cinematográficos, Georges Méliès.

Enquanto os Lumière se desinteressaram pelo invento e Méliès tornou-se famoso com suas fantasias espetaculares, dois hábeis comediantes, percebendo as possibilidades econômicas da nova invenção, dedicaram-se à sua exploração comercial.

Charles Pathé e Léon Gaumont tornaram-se empresários cinematográficos constituindo duas companhias produtoras, que a rivalidade fez crescer e monopolizar toda a produção francesa do começo do século e a maior parte do mercado internacional.

Se, em seu início, pode-se dizer que Gaumont se dedicou a um cinema mais requintado para o público aristocrata das outras artes e Pathé a uma produção sem requintes destinada às camadas populares, logo, no entanto, a concorrência fez com que se imitassem mutuamente deixando, como afirmou Sérgio Luna (1) suas características limitadas e identificáveis apenas pelas suas marcas: o "G" da Gaumont e o "Galo" da Pathé.

Interessando-se por todos os gêneros, desde o chamado seriado até ao movimento de pretensões intelectuais do filme de arte, deram especial atenção à comédia, principalmente Pathé que, a partir de 1905, realizou as primeiras séries cômicas.

Inspirando-se no "vaudeville" e no café-concerto e utilizando-se dos recursos fornecidos pela "Commedia Dell'Arte" pelo circo e pela pantomima, desenvolveram considerável produção de filmes curtos, grande parte anônima, onde adotaram um esquema mais

ou menos constante: uma mesma pessoa passando por uma série de aventuras disparatadas e ilógicas.

Aperfeiçoando-se progressivamente na exploração do absurdo de situações cheias de acidentadas perseguições (gênero criado em fins do século passado pela chamada Escola de Brighton na Inglaterra), logo perceberam que somente o cinema oferecia-lhes um novo recurso - e uma de suas particularidades - insuperável para provocar o riso: a trucagem, e nela basearam seus efeitos hilariantes.

A figura do cômico representando várias classes humanas como a do padeiro, militar, bêbado ou zelador, mas ainda despersonalizada foi-se transformando, com os seus sucessivos êxitos, em individualidades distintas, se bem que ainda sem a preocupação, de fase posterior, de criar tipos como Max Linder ou Charles Chaplin.

O público não só francês mas europeu e mesmo americano, começou então a conhecer as séries realizadas por nomes já famosos do teatro de variedades.

André Deed, a partir de 1906, criou para a Pathé as célebres séries cheias de situações irreais e crescendos delirantes onde se apelidou Boireau e Gribouille.

Em 1908-9 surgiram Prince Rigadin na Pathé e Calino na Gaumont.

Prince, já importante ator teatral iniciou-se pelo filme de arte da "Société Cinématographique des Auteurs e Gens des Lettres", transformando-se, em seguida, no cômico Prince Rigadin, sobrenome que - para criar o novo ator cinematográfico - lhe arranhou o seu diretor Georges Monca.

Rosto idiota, face achatada e nariz arrebitado era, segundo Bardeche et Brasillach (2) o imbecil sempre exposto à má sorte, à hostilidade das mulheres, dos homens e das coisas. Enamorado, mas não aquele terno enamorado Chaplin que nos faz sorrir, e sim aquele que provoca grosseiramente a gargalhada.

De 1907 a 1920 realizou mais ou menos 500 filmes de 200 metros e de vários gêneros: vaudeville, trucagem, paródia.

Alguns ficaram célebres: "Rigadin et la Fourmilière" (Rigadin e o Formigueiro), "Rigadin Victime D'Amour" (Rigadin Vítima de Amor), "Mannequin par Amour" (Manequim por Amor), "Le Jupon de la Voisine" (A Anágua da Vizinha), "Le Clown et le Pacha" (O Palhaço e o Paxá).

Famoso no mundo inteiro e muito imitado (como por Marcel Levesque que ficou quase tão célebre quanto ele), chamou-se Whiffler na Inglaterra, Moritz na Alemanha, Tartufini na Itália, Sebastiano na Espanha e Prenz nos Países Eslavos.

As séries Calino, dirigidas por Jean Durand, deram lugar às de Zigomar e, em 1912, de Onésime.

Onésime foi interpretado por Ernest Bourbon, palhaço e acróbata que juntava ao cômico filmado invenções engenhosas e improvisações no estilo "Commedia Dell'Arte". Sistematizando o frenesi do absurdo utilizou, no entanto, a lógica como o acelerador fatal de tôdas as situações absurdas e bizarras, que se desenvolviam graças a demolições irremediáveis conforme afirmou Sérgio Lima (3).

René Clair, valorizando a pesquisa da comédia primitiva francesa rememorou, às avessas, com o seu "Paris Qui Dort" de 1923 o "Onésime Horloger" de 1908, onde a brincadeira, tão ao gosto da época, da trucagem de aceleração da vida faz com que, em um ritmo trepidante, 24 horas passem em alguns minutos.

O sucesso desses primeiros comediantes fez surgir, com base nas suas gags já famosas, vários outros.

Léon Perret criou a série Leonce e a comicidade feminina com Suzanne Grandai, Rigobert encarnou o soldado imbecil vítima do sargento (gênero que a comédia americana esgotou). Bout-de-Zen foi a clássica criança terrível que apavora os pais e os empregados na séries de comédias ligeiras de Louis Fenillade (inspiradas em Marcel Levesque, o imitador de Rigadin) e Polin tentou o cômico

distinto, misto de filme de arte com "Comédie Française".

Além de todos esses e de Zigoteau, Policarpe, Babylas e Boucot, um tipo inesquecível, precursor do grande Chaplin, se destacou nesse clima de nonsense inconsequente da época, como disse Sérgio Lima, tornando-se a maior figura do cinema cômico francês e só atualmente igualada por Jacques Tati.

Max Linder (pseudônimo de Gabriel Sevielle) rompendo com o primitivismo estrambólico e grotesco das perseguições, dos tapas nas caras enfarinhadas e pontapés no trazeiro, antigo ator do "Variétés", começou a fazer seus filmes na Pathé a partir de 1905.

Não mais aquela figura estranha, desajeitada e mal vestida e sim um elegante e simpático janota da Belle Epoque, de fraque, polaina de pelica branca, cartola e bengala. Linder foi um dos poucos cômicos aristocráticos da História do Cinema. Em vez de inspirar dó e piedade, desprezo e zombaria, impôs-se como herói e galã cheio de graça e finesse, realçadas pela segurança de seus gestos e expressividade de sua fisionomia.

A partir de seu primeiro filme ("La Première Sortie d'un Collégien") elegeu como tema fundamental de sua obra o amor, um amor sempre em conflito com um satirizado mundo exterior cheio de pais e maridos gordos e grotescos que o detestam, conforme salientou Gustavo Dahl.

Quase tão grande quanto Chaplin, revitalizou a comédia com seu talento de autor-ator rico de imaginação, introduzindo o novo e fundamental elemento; a observação psicológica, a análise satírica do comportamento de seus contemporâneos.

Substituindo progressivamente a perseguição exagerada e trepidante de então por um barroquismo de situações dominou a produção francesa de 1905 a 1912. De um cachê inicial de 20 francos evoluiu para um contrato anual de um milhão de francos em 1912.

Sua obra é irregular, cheia de altos e baixos pois realizou em seu apogeu, um filme por semana para atender às exigências de um público cada vez maior. Transformou-se mesmo em ídolo da mul



tidão que desatrelou os cavalos de seu carro, em Viena, arrastando-o até ao hotel e que exigiu a filmagem de cenas de sua convalescência ("Max dans sa Famille") quando a doença o afastou do estúdio.

Em seu segundo filme, "ses Debuts d'un Patineur" descobriu pròpriamente seu tipo. Quase todos êles, com uma intriga simples e linear, explicam-se pelo próprio título (o que, aliás, foi comum na época): "Max Pedicure pour Amour" (Max Pedicure por Amor) "Max Collectionneur de Chaussures" (Max Colecionador de Sapatos) "Les Vacances de Max" (As Férias de Max) "N'embrassez par votre Bonne" (Não beije sua empregada), "Le Mariage de Max" (O Casamento de Max), "Max Virtuose" (Max Virtuose), "Max Illusioniste" (Max Ilusionista), "Max Pratique tous les Sports" (Max Pratica todos os Esportes) e "Max et le Quinquina" (Max e o Quinino), a sua obra-prima, onde os gags e situações precisas nos mostram, segundo Bardech et Brasilach (obra citada), que está formada a gramática elíptica e visual do cinema.

A primeira grande guerra interrompeu sua produção. Max viajou depois para os Estados Unidos onde conviveu com Chaplin, que nêle se inspirou no início de sua carreira (seu traje é o do Max Sinder pobre). Agora, o aluno suplantou e influenciou seu antigo mestre que, citado por Bardech et Brasillach disse: "Êle me chama seu professor, mas fiquei bastante feliz de tomar lições em sua escola".

Das relações e influências recíprocas dos dois lucrou bastante a comédia cinematográfica, pois Max, que surgiu primeiro e foi realmente seu iniciador, muito ajudou ao Mestre Chaplin. A sequência inicial de seu "City Lights" (Luzes da Cidade) já está em "Max et la Inauguration", as sugestões e metáforas do gesto do "The Immigrant" (O Imigrante) e "A dog's Life" (Vida de Cachorro) já se pronunciam na sequência em que Max transforma-se em toureiro, fazendo de capa uma toalha que o embaraçava, em "Max et le Quinquina".

Após alguns filmes nos Estados Unidos ("Soyez na Fen-

me" e "Sept Ans de Malheur"), voltou à França tentando se renovar com "Au Secours".

Mas Chaplin já adquiriu a supremacia da comédia mundial que lhe pertenceu até 1914. Na obscuridade, esse profissional do riso, cumprindo o destino trágico de todo o palhaço e sofrendo amargamente, suicidou-se em 1925, numa crise de neurastenia.

(Luiz Gonzaga Teixeira)

Notas: - (1) - OS PRIMEIROS CÔMICOS - HISTÓRIA DO CINEMA FRANCÊS - 1895-1959 - Revista publicada pela Cinemateca Brasileira)

(2) - HISTOIRE DU CINÉMA - 1º volume - O CINEMA MUDO - MAURICE BARDECHE ET ROBERT BRASILLACH).

### A COMÉDIA AMERICANA

A Comédia surgiu no cinema americano na primeira década do século e se firmou com a consolidação de Hollywood.

Os primeiros filmes, singularmente pobres, não conseguiram concorrer com a enorme importação da escola cômica francesa, muito superior à incipiente produção nacional.

Em 1912, Mack Sennet, antigo ator e cantor da Companhia Biograph, onde trabalhava com David Wark Griffith, fundou, em colaboração com Kessel e Bauman a "Keystone Comedy", companhia que se especializou e criou propriamente o filme cômico americano.

Mais animador e chefe de estúdio do que diretor, Sennet revitalizou os efeitos de comicidade desenvolvidos pela escola de Max Sinder.

Sistematizando um processo de trabalho elegeu também a perseguição e o absurdo totalmente inverossímil como norma criativa.

Aperfeiçoou-o porém através das pesquisas sobre a comicidade visual ( a clássica torta cremosa substituiu os barulhos aéreos), enriqueceu temas simples com gags cheias de efeito (criou mesmo, com a caça às idéias, a profissão do gagman) e, principalmente, constituiu equipe de trabalho prodigiosamente harmônica e homogênea que, seguindo apenas ligeira sinopse, improvisava na linha da "Commedia Dell'Arte", com espontâneo bom humor.

Sennet criou dois grupos que ficaram famosos: "Keystone Cops", os policiais da corrida louca e as "Bathing Girls" ou "Bathing Beauties", precursoras da atual vedete que em trajes de banho, com erotismo insólito e burlesco, intrometiam-se em sequências de filmes para animá-los.

Também diretor, é impossível determinar exatamente quais os filmes que dirigiu, pois coordenando uma grande equipe a todos emprestava o seu estilo ágil e fluido cheio de gags e jogos de coincidência.

O que fêz com que se tornasse realmente o pai da Comédia Americana não foi propriamente o conjunto de sua obra, mas a sua habilidade em formar equipes e descobrir futuros talentos: Harold Lloyd, Buster Keaton, Charles Chaplin, Roscoe Arbuckle (Fatty), Al Saint-John (Picratt), Mack Swain, Ben Turpin, Clyde Cook (Dudule), Larry Semon (Rigoto), Louise Fazenda e Mabel Normand (ex Bathing Girls e importantes atrizes cômicas) e ainda Bing Crosby, Wallace Beery e Gloria Swanson.

De todos êsses, um trio logo suplantou o mestre: Harold Lloyd, Buster Keaton e Charles Chaplin.

HAROLD LLOYD, ator teatral e figurante de alguns filmes inexpressivos entrou para a Keystone em 1914, juntamente com Hal Roach, o futuro rival de Sennet que fundou em 1916 a companhia "The Rolin Film", levando consigo Harold Lloyd.

Ainda sem um tipo caracterizado, Lloyd realizou a série "Lonesome Suke", onde imitava outros cômicos.

Percebendo que tal atitude não poderia levá-lo longe decidiu mudar seu aspecto, criando, a partir de 1917, uma figu

ra elegante mas desengonçada, de terno, chapéu de palhinha e óculos de tartaruga sôbre olhos arregalados. Óculos que ficaram tão famosos quanto o bigode de Chaplin.

Não contente em modificar a aparência transformou também seu comportamento, passando a ser o otimista protegido pela sorte e, por isso mesmo, o jovial protótipo do americano de classe média.

Recomendado pela "Liga da Decência" por representar "the real american life", lançou a nova personagem Winckle sob a direção de Hal Roach e Fred Newmeyer, fazendo-se sempre acompanhar da beleza loura Bebe Daniels.

Fiel à tradição burlesca da comicidade americana, mas sem as tradicionais tortas de creme que não se ajustavam ao seu novo tipo, encarnou as figuras clássicas da comédia como o marinheiro ("A Sailor Made Man"), o policial ("Winckle and the Policemen") e o bombeiro.

Quando a produção já passou aos longas-metragens (1921-1922) tornou-se seu próprio produtor, cercando-se de uma habilidosa equipe de "gagmen". Sua popularidade já é então enorme com "Grandmá's Boy", "Doctor Kack" e principalmente "Safety Last" (O Homem Mósca), que é, sem dúvida, o filme mais representativo de sua carreira.

Com um roteiro imaginado pelos gagmen Sam Taylor e Tim Whelan, esse filme é uma gag de grandes dimensões (Lloyd a elevou à categoria de instituição, quase mesmo de religião). Uma intriga simples e linear serve de pretexto para que ele desenvolva estranhas acrobacias e truques ingênuos diante da câmera de Walter Ludin, cheia de inventiva e virtuosismo.

Um dos únicos cômicos da fase muda que conseguiu se integrar no cinema falado (a pantomima não era o seu gênero), Lloyd firmou depois vultoso contrato com a Paramount, onde se dedicou a explorar, em filmes maiores e bem mais compostos, uma espécie de alegoria cômica da sorte.

**BUSTER KEATON**

Filho de artistas circenses aprendeu desde a infância, como Chaplin, a acrobacia e a pantomima.

Em oposição a Harold Lloyd, foi o pessimista com sua figura fleugmática que nunca ri.

Lançado também por Sennet logo se destacou nas parcerias com Roscoe Arbuckle - o Chico Bóia e Al Sant-John. Concluído o aprendizado da improvisação espontânea passou para a Metro onde fez, a partir de "The Saphead" - 1920, a série de curtas que os franceses denominaram Malec.

Constituindo depois pequena companhia (que abandonou às vésperas do falado voltando para a Metro), realizou ali seus melhores filmes.

Comparando seu personagem com Chaplin e Lloyd disse: "quanto a mim, não era nem um vagabundo e nem um inadaptado, mas aquele que procurava sempre fazer o melhor possível para agradar..." (declarações gravadas para "Cahiers du Cinéma" e transcritas em "Homenagem a Buster Keaton" - publicação da Cinemateca Francesa - 1965) e mostrar a melancólica resignação do homem ante a iniquidade da sorte.

Sempre preocupado, não só com a direção, mas com a elaboração dos cenários e seleção das cenas de seus filmes, diminuiu neles a excessiva aceleração que caracterizou a época, procurando uma encenação mais realista para sugerir o possível, pois: "teria sido inteiramente incapaz de filmar uma farsa, porque a situação e o enredo da farsa estão sempre próximos do impossível e isto me aborrece profundamente" (idem).

Keaton teve verdadeira obsessão pelo cinema em sua própria essência. Em "The Cameraman" - 1928, como disse Edgar Morin, é um perfectionista. Pôs o cinema no cinema para refletir sobre ele, sobre a sua arte e a sua técnica.

Aliás, a comicidade mecânica foi fator importante em sua obra, o que se nota em "Our Hospitality" - 1923 e "The General" - 1926".

Sua carreira foi brilhante e breve, pois logo ficou esquecido. Felizmente, o interesse pela sua obra renasceu modernamente. Além das oportunidades que teve no cinema sonoro ("Simeligh" - Luzes da Ribalta - Chaplin, A Volta ao Mundo em Oitenta Dias e Deu a Louca no Mundo), supervisionou, em 1957, como consultor histórico a execução do inconvincente "The Buster Keaton Story" (O Palhaço que não ri) de Sidney Sheldon e Donald O'Connor.

Entre seus filmes que atualmente, em retrospectivas, obtêm o mesmo sucesso de outrora destacam-se: "Sportif par Amour", "The Three Ages" - 1923, "The Navigator" - 1924, "Sherlock Junior" - 1924, "Seven Chances" - 1925, "College" - 1927 e "The General" - 1926 que é, sem dúvida, um dos cumes da arte de Keaton... Porque se é verdade que seu gênio inventivo e de primeira se abre por excelência, no meio de catástrofes, uma boa guerrilha de família torna-se, entre tantas outras, seu terreno de eleição privilegiado... Um dos mais belos westerns já feitos, The General é também o filme de Keaton mais rico em gags cruéis... e o mais fértil em peripécias mecânicas da história do cinema. Claude Beylie (obra citada).

#### O GORDO E O MAGRO -- OLIVER HARDY E STAN LAUREL.

Quase todos os membros do grupo de Sennet não resistiram ao impacto do cinema falado.

Baseando sua comicidade na pantomima opuseram-lhe, naturalmente, tremenda campanha. Do apogeu na fase muda logo caíram no esquecimento.

A renovação verificou-se através de duplas, trios ou grupos que aliavam as influências dos antigos as novas técnicas, principalmente o som. Ficaram famosos os Irmãos Marx, os Três Patetas, o Gordo e o Magro, Budd Abbot e Lou Costello e outros.

Os Irmãos Marx, juntamente com o Gordo e o Magro e Chaplin não mais o humilde vagabundo, mas já crítico social satírico e mordaz, formam a linha de frente dessa segunda fase da comédia americana.

A dupla Olliver Hardy e Stan Laurel que só se formou, mais ou menos, em 1926, foi lançada em 1929 por Hal Roach, o antigo rival de Sennet.

Stan, colega de Chaplin na famosa companhia inglesa Karno, especializada em mímica e acrobacia, partiu com êle para os Estados Unidos onde, após alguns papéis secundários no teatro, fêz uma "ponta", em 1917, no filme "Nuts in May" de Robert Williamson. Logo encontrou Olliver, também já figurante em alguns filmes. O contraste físico, aliado a uma perfeita comunhão de idéias entre os dois, fêz com que se unissem.

Submetidos a tódas as regras da comédia tradicional, até em sua própria aparência, deram-lhe nova feição criando uma comiidade lenta (na linha sugerida por Buster Keaton) cheia de pausas para pôse, reflexões e efeitos sonoros especiais - ruídos expressivos e frases pequenas e cheias de graça.

Enquanto nos filmes o Gordo Olliver foi sempre o personagem mandão e Stan o seu ingênuo obediente, na realidade foi êste, não só melhor ator, de uma comiidade muito mais fina, mas, principalmente, o criador das gags e situações vividas pela dupla, e mesmo, às vêzes, autor dos scripts e roteiros ou diretor.

Com um humor fácil e comunicativo, sempre a culminar em gags impecavelmente combinadas entre os dois, tamanha a precisão de seus gestos, olhares e reações, funcionaram como válvula de escape para amenizar a agrura do povo americano durante a depressão e a crise de 32.

Passando por várias companhias (Vitagraph, Rolin Pathé, Hal Roach, L-KO, Universal, FBO (Film Booking Offices) realizaram na Metro, de 1920 a 1930 e sob a supervisão de Hal Roach, a sua maior e melhor produção. Entre curtas e longas metragens, seus filmes chegam a 300, onde se destacam: Xadrês para dois, Mosqueteiros da Índia, Recrutados do Deserto, Dois Caipiras Ladinos e Na Idade da Pedra.

- As revelações alemãs - O Expressionismo - CALIGARI -  
A BONEGA DE AMOR -

As grandes encenações chamaram a Alemanha a substituir uma Itália decadente. Elas utilizavam no cinema a lição das colossais encenações de Reinhardt, que tinham revolucionado o teatro anterior à guerra. ERNST LUBITSCH, seu discípulo, levou para tela um dos maiores êxitos do homem de teatro, a pantomima oriental SUMURUM. Ele abordava todos os gêneros, contanto que servissem para grandes espetáculos; entre seus filmes, destaca-se DIE PUPPE (A Bonega de Amor), numa linha de criação cheia de fantasia e de bom-humor.

À corrente nascida dos êxitos de Lubitsch opôs-se o EXPRESSIONISMO, que foi mais original e tipicamente nacional. CALIGARI foi o primeiro TIPO trágico criado exclusivamente pelo cinema. Menos que um homem, êle é um estado de alma, uma mistura de crueldade e inquietação, de fantástico e frenético. Êsse filme célebre é hoje uma das chaves da alma alemã.

O austríaco Carl Mayer, que escreveu com o tcheco Hans Janowitz o roteiro de O GABINETE DO DR. CALIGARI, é talvez a mais forte personalidade do cinema mudo alemão. Filho de um comerciante arruinado pelo jôgo, foi comerciante de feira, desenhista ambulante e ator; a guerra o fêz soldado, e suas excentricidades o destinaram aos psiquiatras. Êle e Hans combinaram no seu roteiro as recordações pessoais: hospitais psiquiátricos, crimes sexuais, espetáculos de feira. A idéia motriz do roteiro, segundo Kracauer, foi a revolta contra as crueldades da guerra e contra a autoridade, simbolizada pelo doutor Caligari. Êsse diretor de um asilo de alienados hipnotizara um paciente e exhibia-o nas feiras, obrigando-o, tôdas as noites, a cometer terríveis crimes. O paciente morria de esgotamento e Caligari, desmascarado, era internado como louco.

O filme foi proposto à direção de Fritz Lang; como êste se recusasse, foi dirigido por ROBERT WIENE. Os verdadeiros diretores dêsse filme, entretanto, foram seus cenógrafos, três pintores expressionistas do grupo "Der Sturm": Herman Warm, Walter Rohrig



e Walter Reimann.

O EXPRESSIONISMO, movimento de vanguarda fundado em Munique em 1910, em reação ao impressionismo e ao naturalismo, foi musical, literário, arquitetônico e, sobretudo, pictórico. Durante os dias perturbados que se seguiram à derrota na guerra, o expressionismo invadiu as ruas de Berlim, os cartazes, o teatro, a decoração dos cafés, as lojas e vitrines, tal como aconteceria com o CUBISMO, em Paris, alguns anos mais tarde.

“Os filmes devem transformar-se em desenhos vivos”, proclamava então Herman Warm. Esta frase é a chave estética de CALIGARI. Nesse filme tudo se subordinou a uma visão do mundo que desarticulava a perspectiva, as iluminações, as formas, as arquiteturas. Nesse universo deformado, o homem corria o perigo de destoar; com o objetivo de harmonizá-lo com o fantástico das telas pintadas, ataviaram-se os atôres com roupas extravagantes e maquilagens exageradas, mobilizando-os em atitudes retorcidas e rebuscadas. Obtiveram-se assim imagens surpreendentes: o prisioneiro agachado no centro de uma tenaz formada por triângulos agudos, o raptor hesitante à beira de um telhado cercado por chaminés alongadas, o negro e magro sonâmbulo parado no meio da mancha branca disposta na perspectiva deformada e fugidia de um muro sombrio.

Esses resultados são evidentes nas fotografias tiradas de filme. O movimento do cinema, porém, ameaçava destruir a composição desejada pelos pintores. A concepção da cenografia obrigou os atôres a acelerar seus movimentos quando se achavam fóra das linhas reguladoras, e a imobilizar-se quando suas atitudes se harmonizavam com as da composição plástica. Sua representação estilizada aproximava-se da pantomima, modificada pelas pesquisas cênicas de vanguarda. Com suas luzes pintadas na tela, seus quadros vivos, seu ritmo sincronizado, CALIGARI foi, como outrora os filmes de Méliès, TEATRO FOTOGRAFADO, no qual a decupagem se reduzia a uma série de quadros filmados pelo cinegrafista.

Para que o público melhor aceitasse tais audácias, WIENE modificou o argumento primitivo: um prólogo e um epílogo explicaram que esse mundo fantástico era visto por um louco enviado por Caligari para uma cela acolchoada. A moral era, assim, alterada: a autoridade, primitivamente assimilada à loucura criminosa, tornava-se a guardiã da razão. E quando o filme foi apresentado em Berlim, o jornal do partido social-democrata pôde exprimir sua satisfação diante dessa homenagem prestada ao "esforço desinteressado e meritório dos psiquiatras" !!! Essa concessão ao conformismo contribuiu para o êxito do filme, que entusiasmou Nova Iorque, antes de romper na França o bloqueio que ainda interditava os filmes alemães.

Através do expressionismo e ultrapassando-o, destacaram-se fortes personalidades, que superaram as fórmulas da escola: Carl Mayer, Murnau e FRITZ LANG, em primeiro lugar. Sobre o filme METRO POLIS, de Fritz Lang, há um texto especial.

(transcrito e adaptado de HISTÓRIA DO CINEMA MUNDIAL, de Georges Sadoul, pgs 143 a 147.).

- A VANGUARDA FRANCÊSA - 1921-1931- Algumas idéias -

Nada explicaríamos se nos limitássemos a dizer que o "Vanguardismo" em cinema foi um movimento que trouxe uma decisiva contribuição para a criação da arte cinematográfica. Méliès não é considerado vanguardista, nem os russos do grande período (Pudovkin, Eisenstein), nem Griffith, e a arte do cinema deve a êles coisas essenciais. Como caracterizar, então, essa atitude de um grupo de artistas que, entre 1921 e 1931, tendo como centro a cidade de Paris, incorporou ao cinema uma série de obras originais, dotadas de unidade, não tanto pelo resultado que atingiram, mas principalmente pelo espírito com que foram concebidas?

Poderíamos dizer que o vanguardismo foi "o único movimento artístico independente dentro da história do cinema" (Hans Richter), no sentido de não ter sido orientado por nenhuma preocupação comercial, o que é importante numa arte definitivamente submetida à produção industrial. Aqui já começamos a compreender alguma coisa da vanguarda. Poderíamos tornar mais explícita a frase de Richter dizendo que o vanguardismo foi o primeiro esforço histórico no sentido de fazer do cinema uma arte tão individual e pessoal, tão vinculada à liberdade e à independência criadora do artista, como são a pintura, a poesia, a escultura e a literatura. Notemos, entretanto, que os vanguardistas, mesmo durante o apogeu do movimento, nunca caíram na ingenuidade de pretender arrastar o cinema exclusivamente para esse campo de criação. A esse respeito, é muito precisa a opinião de Germaine Dulac:

"Do cinema comercial sai a obra total, o filme equilibrado (ou ideal); para tal objetivo trabalham, em dois campos separados, a indústria e a vanguarda. Geralmente, a indústria não se dedica com zêlo à contribuição artística; a vanguarda, num impulso oposto, só com ela se preocupa. Daí o antagonismo. Erraríamos se disséssemos que a arte, no cinema, só deve visar a obras de exceção, suscetíveis de abalar a opinião pública. Entre o cinema industrial e o cinema de vanguarda, coloca-se o cinema "tout court". É o único válido, pois representa a plenitude".

Já temos elementos para julgar o vanguardismo dos anos 20. E compreendemos também que, embora sempre tenha havido "vanguardismo" no cinema, desde Méliès a Orson Welles ou a Godard, a história batizou com tal nome o grupo de artistas daquele período, por se terem dedicado exclusivamente à pesquisa, em filmes puramente experimentais e independentes, e não a meros momentos de pesquisa dentro da produção tradicional e corrente.

O que a "vanguarda francesa" possui de mais característico é sua ambição de explorar o cinema como jôgo de puras formas em movimento. Partiram os seus criadores da mesma emoção que assaltou Elie Faure quando, ao assistir a um dramalhão qualquer da época, deixou de lado a história que o filme narrava para se maravilhar apenas com as relações entre um vestido preto e o muro cinzento de um albergue. Percebeu Faure as relações de tons que transformavam o filme "num sistema de valores escalonados do branco ao preto, misturando-se incessantemente, movendo-se e transformando-se na superfície e na profundidade da tela". Imaginou então a famosa "cineplastia", que será chamada "fotogenia" por Germaine Dulac.

O movimento nasceu da pregação crítica levada a efeito por Louis Delluc, Germaine Dulac, Leon Moussinac e Jean Epstein, contra a rotina do filme comercial, visando a libertar o cinema da peça de teatro (= dramaticidade), do romance, da pura interpretação de atôres, para levá-lo a descobrir "sua expressão própria". Ao adotar êsse caminho, a vanguarda enfrentava o grande público do cinema, acostumado com o teatro filmado ou com os dramalhões históricos da época.

(transcrito e adaptado de HISTÓRIA DO CINEMA FRANCÊS, edição CINEMATECA BRASILEIRA; artigo de f. 1 de Almeida Salles, pg 36).

O programa severo da "vanguarda" alemã contrasta com a alegre ironia que impregnou os primeiros filmes da vanguarda francesa.

LE BALLET MÉCANIQUE, que corresponde exatamente ao seu título, é uma dança de objetos e de engrenagens ligado pelo

rítmo ou pela analogia das formas. O filme não é abstrato. Os objetos, quase sempre reconhecíveis, são sobretudo tirados da vida popular: barracas de tiro ao alvo, carrosséis, artigos de bazar, rodas de loteria, bolas de vidro prateadas. A figura humana não é excluída do filme, cujo humor domina o último motivo, uma variação sobre um grande título de jornal: "Roubaram um colar de 3.000.000 francos". Com esse filme, FERNAND LÉGER transpunha para o cinema a visão voluntariamente simplificada que caracteriza a sua pintura.

Almeida Salles vê em *BAISET MÉCANIQUE* uma intenção contra o mecanismo da vida moderna: as sequências inicial e final mostram uma moça bem vestida, repousando serenamente numa balança de jardim. Em contraste, o núcleo do filme é um desfile de objetos de metal, de máquinas em movimento, de olhos, rostos, sorrisos mecânicos, culminando na imagem de uma mulher gorda, pobremente vestida, a subir resignadamente uma escada sem fim.

À margem da vanguarda revelou-se a personalidade sensível de Kirsanov, realizador de origem russa, que logo se integrou na escola francesa. Sua obra-prima foi *MÉNILMONTANT*, um dos melhores filmes realizados sobre os arrabaldes parisienses.

(adaptado de Georges Sadoul, obra citada, passim).

LA CHUTE DE LA MAISON USHER (1928)

Direção e adaptação: Joan Epstein, baseado em dois contos de Edgar Allan Poe: "A Queda da Casa de Usher" e "O Retrato Oval" - Assistente de direção: Luis Buñuel, - fotografia - J.G. Lucas - decors: P. Kiefer - interpretes: Marguerite Gance, Jean Debucourt, Charles Lamy, P. Hot.

A originalidade de EPSTEIN está, em primeiro lugar, na forma de assimilação da realidade. A sua preocupação máxima é comprometer a realidade com uma certa interpretação e não apenas registra-la. Mas interpreta-la pelo simples jeito de surpreendê-la, pela maneira de manipula-la. Para isso, lança mão freneticamente de todos os recursos, alguns ostensivamente virtuosísticos, para enervar de psicologia, de temperamento, os aspectos mais neutros da realidade. E aqui cabe a primeira observação que a visão conjunta das obras de EPSTEIN proporciona: a linha da vocação de EPSTEIN e a linha do expressionismo, não realizado de forma completa no "Usher", mas de que toda sua obra mostra a irresistível inclinação. Entretanto, "La Chute de la Maison Usher" é uma obra fundamental na história do cinema e única mostra autêntica do expressionismo francês.

UN CHIEN ANDALOU (1929)

Direção: - Luis Buñuel e Salvador Dalí - Roteiro de Luis Buñuel - Interpretes: Pierre Batcheff (o homem) Simone Mareuil ( a mulher), Grampolini.

Históricamente, este filme representa uma violenta reação contra o que se chamou, na época, "Cinema d'avant-garde", gênero que era dirigido exclusivamente no sentido da sensibilidade artística e do raciocínio do espectador, com seu jogo de luz e sombra, seus efeitos fotograficos, sua preocupação com a montagem rítmica e a pesquisa técnica, e, as vezes, no sentido de exibir um estado de espírito perfeitamente convencional e barato. A esse grupo de "cinema d'avant-garde" pertenceram RUTTMANN CALVALCANTI, MANRAY, DZIGA VERTOFF, RENE CLAIR, DULAC, IVENS, EPSTEIN? etc...

Em UN CHIEN ANDALOU o cineasta tomou posição pela primeira vez num plano puramente POÉTICO-MORAL. (O termo "moral" deve ser tomado no sentido do que governa sonhos ou compulsões parassimpáticas). Na elaboração da trama todas as ideias de preocupação racional, estética ou técnica, foram rejeitadas como irrelevantes. O resultado é um filme deliberadamente anti-plástico, quando medido pelos cânones tradicionais. A trama é o resultado de um automatismo psíquico CONSCIENTE e, dentro desse padrão, não procura narrar um sonho, embora se aproveite de um mecanismo análogo ao dos sonhos. As fontes em que o filme vai buscar inspiração são as da poesia, livres do lastro da razão e tradição.

Seu objetivo é provocar no espectador reações instintivas de atração e repulsa. (A experiência mostrou que este objetivo foi plenamente alcançado).

UN CHIEN ANDALOU jamais teria sido criado se não tivesse existido o movimento chamado surrealista, pois a sua "ideologia", sua motivação psíquica e o uso sistemático da imagem poética como arma para derrubar conhecimentos existentes, correspondem as características de toda obra autenticamente surrealista. O filme não tem a intenção de atrair ou agradar o espectador, ao contrário, ataca-o, até onde ele pertence a uma sociedade com a qual o surrealismo esta em guerra.

O título do filme não é arbitrário nem o resultado de uma piada. Possui estreita relação subconsciente com o tema. Foi escolhido entre centenas de outros por ser o mais adequado. Como curiosidade, vale mencionar que o título chegou a produzir obsessão entre os espectadores - algo que não teria ocorrido se sua escolha tivesse sido arbitrária.

O produtor-diretor do filme, BUNUEL, escreveu o roteiro em colaboração com o pintor DALI. Ambos partiram do ponto de vista de uma imagem onírica que, por sua vez, buscava outras pelo mesmo processo, até que o todo tomava forma de continuidade. É de se notar que, quando uma imagem ou ideia surgia, os colaboradores a abandonavam imediatamente, se nascida de uma lembrança ou de sua bagagem cultural, ou se, simplesmente, tinha associação consciente com qualquer ideia anterior. Aceitavam como válidas apenas aquelas representações que, embora os comovessem profundamente, não tinham explicação possível. Naturalmente, rejeitavam as limitações da moralidade e razão costumeiras. A motivação das imagens era, ou parecia ser, puramente irracional. São tão misteriosas e inexplicáveis para os dois colaboradores, como para o espectador. NADA, no filme, SIMBOLIZA COISA ALGUMA. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise.

\*\*\*

METRÓPOLIS, de Fritz Lang (1926)

A cultura fáustica é uma cultura da vontade... É o "Eu" que surge na arquitetura gótica; os píncaros das tôrres e os contrafortes são outros tantos "Eu", e a ética fáustica é, na sua totalidade, uma ascensão...

Oswald Spengler: "Decadência do Ocidente"...

Numerosas passagens de METRÓPOLIS poderão parecer fó-  
ra de moda e, inclusive, ridícula, principalmente nas partes em  
que o sentimental se acrescenta ao monumental... Porisso, para per-  
ceber a beleza plástica e luminosa dos planos de METRÓPOLIS, é ne-  
cessário saber passar além das escórias que aí existem.

... Para as massas da cidade subterrânea de METRÓPOLIS,  
Fritz Lang utiliza com bom êxito a estilização expressionista: -  
sêres privados de personalidade, com os ombros vencidos, habitua-  
dos a inclinar a cabeça, dominados antes mesmo da luta, escravos  
vestidos com roupas que não correspondem a nenhuma época histórica.  
Devemos sublinhar a estilização extrema na sequência da troca de  
equipes e durante o encontro das duas colunas, que caminham com um  
andar ritmicamente trêmulo. O mesmo se observa nos grupos de operá-  
rios apinhados nos elevadores, sempre com a cabeça baixa, sem exis-  
tência pessoal.

Os cubos das casas, dispostas em ângulo, as fileiras u-  
niformes de janelas ou as poucas portas em diagonal, sempre com  
igual número de escadas pela frente, reforçam a monotonia da cida-  
de subterrânea; as "Mitskasernen" (habitações populares semelhan-  
tes a quartéis), formam um fundo perfeitamente adequado à distri-  
buição mecânica das massas sem individualidade. As câmeras de  
Freund ou de Rittau captaram essas massas no momento em que atra-  
vessavam o campo aberto, local da célebre cena de inundação. É a-  
qui que as massas se distribuem numa escala que segue as regras  
dos coros expressionistas: - evoluem divididas em muitos grupos,  
retangulares ou rombóides, sem que nunca se altere a absoluta pre-  
cisão do contôrno por um só movimento individual.



Com a mesma precisão se desenvolve o cortejo das vítimas de Moloch. A grande fachada da central de máquinas se transforma e oferece a paz de Deus devorador (reminiscência do "Cabíria"): - todo o desfile de divisões retangulares, dispostas a igual distância uma das outras, será arrastado em direção da boca voraz.

Os habitantes da cidade subterrânea são autômatos.

...Todo o seu ser está afinado ao ritmo de complicadas máquinas. Seus braços tornam-se raios de uma imensa roda, seus corpos encastrados nas concavidades da fachada da central representam o ponteiro animado por um movimento de relógio. A estilização converte o ser humano em elemento mecânico: nas juntas dos dois andares a diagonal de cada corpo aponta sempre na direção oposta à do vizinho. As leis da "formação do espaço" aplicam-se sempre ao corpo, decreta Kurtz, porque é sempre o corpo humano, antes de mais nada, que confere sua plástica à estrutura cênica... Em METRÓPOLIS o corpo humano é, para Fritz Lang, um fator básico da própria arquitetura, fixado em companhia de outros corpos num triângulo, numa elipse, num semicírculo.

Tal estilização geométrica, último vestígio da estética expressionista, nunca conduz Lang a um trabalho rotineiro. Sua multidão, apesar de "arquiteturada", permanece viva, como a pirâmide de braços que se levantam suplicantes durante a inundação, os meninos agarrados no corpo de Maria, sobre a última ilhota de cimento ainda não submergida pelas águas. Esse agrupante em pirâmide é substituído algumas vezes por um grupo triangular que, por um efeito de perspectiva, estende seu vértice sobre a tela... Lang emprega esse processo, por exemplo, na sequência dos meninos que correm na direção da ilhota, na cena dos operários que se lançam para destruir a central ou capturar o robot. Assinalemos, finalmente, o cortejo de operários em marcha sobre a porta da catedral, levando no alto (ponto culminante do triângulo) o contra-mestre, incarnado por Heinrich George.

Por alguns momentos distende-se um pouco a estilização extrema dos agrupamentos nas catacumbas, no instante em que os

operários ouvem a falsa Maria: é a primeira vez em que êsses personagens adquirem um aspecto mais individualizado, apesar da violenta deformação expressionista dos rostos...

Como acontece em todos os seus filmes, também em METRÓPOLIS Fritz Lang maneja admiravelmente as luzes: aparece a cidade futura, soberba pirâmide, acúmulo de arranha-céus que lançam fochos de luz... Os modelos da cidade, com seus caminhos e suas pontes lançados sôbre o vazio, parecem de imensas dimensões...

A luz chega a criar a impressão sonora: o sibilar da sirene da fábrica está representado por quatro faróis cujos jorros luminosos tornam-se gritos lacinantes. Da mesma forma, a luz ocupa o primeiro plano na criação do robot... Graças à iluminação e às sôbre-impressões, o torvelinho das máquinas aos arranha-céus alçados, arranha-céus fantásticos, arrasta o espectador a um pesado febril...

Nos poucos momentos em que se alivia a tensão que Fritz Lang confere aos efeitos de luz, o espectador compreende logo que essas máquinas não possuem praticamente nenhuma razão de ser: - compõem tão somente uma espécie de fundo em movimento, um acompanhamento, espécie de murmúrio em surdina. Na ardente orquestração visual de METRÓPOLIS - filme mudo -, ouve-se tudo quase como na sequência das sirenes da fábrica.

Fumo luminoso que se levanta da fogueira, vapor das máquinas destruídas, jorros de geysers e cascatas de água pelos quais se infiltra a luz..., profundidade sombria das catacumbas onde a lanterna do inventor descobre a fugitiva silhueta de Maria...: Fritz Lang serve-se de todos êsses elementos para aumentar a intensidade da atmosfera, e o pitoresco cede o lugar a um dramático crescendo.

(Traduzido e adaptado por J.T.B. de LOTTE H. EISNER  
"L'ECRAN DÉMONIAQUE" (A tela diabólica) capítulo  
XIII - "O contrôle das multidões".)

## RENÉ CLAIR

René Clair (René Chomette) antes de se interessar pelo cinema demonstrou vocação literária e se tornou jornalista especializado na crônica do mundo noturno de sua querida Paris.

Atraído também pelo teatro, frequentava seu "métier" e foi ali que conviveu com a juventude causadora da Avant-Garde do cinema francês: Louis Delluc, Loie Fuller e outros.

Convidado por este, representou o príncipe encantado em seu filme "Lys de La Vie", do qual participou mais porque "as dançarinas me divertiam muito" (1). "pois o cinema não me interessa em nada".

Somente após "L'Orpheline", de Louis Fenillade, que pela sua excelente interpretação lhe valeu um contrato, foi que: "Entusiasmei-me pelos filmes americanos, alemães e suecos e comecei a sonhar com o que se poderia fazer na França" (idem).

Enquanto se dedicava à atividade crítica em jornais, treinou como assistente de direção de Jacques de Baroncelle.

Logo após, em 1923, com 25 anos de idade, dirigiu o seu primeiro filme: "Paris Qui Dort", onde a sua cidade é a grande atriz de uma história fantástica inspirada nos primitivos, principalmente no "Onésime Horloger", série que Jean Durand realizou em 1908. Conforme já nos referimos na sua apresentação, se em "Onésime", através de um artifício, o tempo se acelera, aqui, para através de outro. Fator que sempre o atraiu, Clair brincando com o tempo exercita o seu estilo.

Começou então, a partir daí, a longa carreira de um dos mais férteis diretores da História do Cinema que atravessou a barreira do falado - apesar de ter participado do grupo que a ele se opôs - com o mesmo vigor de seus filmes mudos, mostrando-se inclusive um inovador com o uso de recursos sonoros inteligentes em "Sous les Toits de Paris" - 1930 (Sob os tetos de Paris), o primeiro falado de sua carreira.

Já tendo realizado 23 filmes, participou do movimento purista da Avant-Garde na busca de uma forma artística especi-

ficamente fílmica com o seu famoso "Entr'Acte" - 1924, e experimentou o conforto dos estúdios de Hollywood, onde afirmou ter feito o que bem entendeu assustando e criticando a produtores e diretores boçais ("The Flame of New Orleans" - 1940 - Paixão Fatal, "I married a Witch" - 1942 - Casei-me com uma Feiticeira).

Mas o seu gênio se revelou realmente quando, com uma comicidade alegre e vivaz, mostrou o seu amor à gente do povo, às ruas e às coisas de Paris, o seu ódio ao dinheiro e a tudo o que êle representa, o seu desprezo sardônico para com a burguesia e os todo-poderosos, bem como quando, com grande fúria - como homem atuante e pensante - investiu contra todos os que pretendem conduzir a humanidade por caminhos falsos (2).

Comicidade essa que evoluiu para uma comédia de idéias, sacrificando a liberdade a uma excessiva securidade, conforme êle mesmo escreveu, citado por Alex Viary: "Meus primeiros filmes eram essencialmente comédias; e meus críticos observaram que, conforme vou fazendo filmes, êles se tornam cada vez mais trágicos. Isso é devido em parte aos assuntos que escolho; mas não é a única razão. Não quero mergulhar em polêmicas sobre a situação mundial, mas não vivemos mais naquele clima descuidado que tínhamos anos atrás."

Daqueles anos é "Un Chapeau de Paille d'Italie" - 1927 (Um chapéu de Palha da Itália ou História de um Chapéu de Palha da Itália), a obra prima de sua fase muda.

Inspirando-se na comédia famosa de Eugene Labiche e Marc Michel, recria-a superando sua trama vandeillesca, para situá-la nos limites da farsa.

Enfrentando um "vandeville" famoso (o qual sempre se baseia em uma situação inicial que se complica progressivamente), Clair, em excelente adaptação transforma em movimento - aquele louco movimento dos cômicos primitivos - sua numerosa dialogação e faz um filme cheio de dinamismo e perseguição, onde satiriza o mundo

busquia com seus tipos, costumes e instituições (o esplêndido cortejo nupcial).

- Luiz Gonzaga Teixeira

Notas: (1) - Citado por Alex Viary em "René Clair - A emoção através da compreensão" - Revista Senhor - nº 8 - outubro de 59)

(2) - autor, artigo e obra citados).

\* \* \* \* \*

O leitor desculpará alguns erros e algumas lacunas que encontraram nestes textos. A pressa com que foram preparados não permitiu, infelizmente, um trabalho perfeito.

Antes das respectivas apresentações, serão feitos comentários sobre os filmes de CHAPLIN e sobre a obra-prima de STROHEIM: GREED (Ouro e maldição).

José Tavares de Barros

Belo Horizonte, junho 1968

\* \* \* \* \*